

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Борицкая Ирина Олеговна

**ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО И.Е.РЕПИНА: ФЕНОМЕН И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ.**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа: Арт-критика

Научный руководитель:

Бобриков Алексей Алексеевич,
Кандидат искусствоведения, доцент СПбГУ

подпись, дата

Санкт – Петербург
2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	1
ГЛАВА 1. ПОЗДНИЙ И.Е. РЕПИН В ВОСПРИЯТИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ	11
1.1 Проблема стереотипов	11
1.2 «Дуновение времени»	16
1.3 Психологические особенности личности Репина	22
1.4 Медицинский взгляд на старость художника	25
ГЛАВА 2. СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ПОЗДНЕГО РЕПИНА	30
2.1 Проблема героев и сюжетов	30
2.2 Эволюция стиля и техники	44
2.3 Развитие колорита	52
ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ПОЗДНЕГО ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА	58
3.1 Экспериментальные картины как основа переосмысления Репина	58
3.2 Перспективы изучения позднего творчества Репина	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	68
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ	71
ПРИЛОЖЕНИЕ	77

ВВЕДЕНИЕ

Илья Ефимович Репин является одним из выдающихся художников своего времени. Всю свою жизнь посвятил искусству, оставив после себя грандиозное наследство.

В истории искусства Репин является главным образцом художником 70-80-90-х гг. XIX столетия. Прожив долгую жизнь – 86 лет – он ни дня не проводил без работы. Еще при жизни завоевал себе славу и на сегодняшний момент трудно найти человека, который бы не знал таких его работ, как: «Бурлаки на Волге» 1870-1873 гг., «Не ждали» 1884-1888 гг., «Крестный ход в Курской губернии» 1880-1883 гг., «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» 1885 г. и многие другие. Стоит отметить, что картины эти относятся к периоду расцвета творчества художников. Слава этих работ бросает тень на другие работы художника, такие как «Черноморская вольница» 1906-1908 гг., «Иди за мной, Сатано!» 1901-1903 гг., «Голгофа» 1921-1922 гг., «Какой простор!» 1903 г., «Манифестация 17 октября 1905 года» 1911 г. Они отнесены к позднему периоду творчества, на сегодняшний момент практически не изученному. Связано это, прежде всего, с его переездом в нынешнюю Финляндию в 1899 году – поселок Куоккала – где Репин жил и писал последние свои 30 лет жизни. Множество работ, созданных в этот период, остались за границей в частных собраниях и музеях мира. Его выставки с 1900 по 1930 гг. проходили в Америке, Югославии, Чехословакии, Финляндии, Швеции, Польши, Румынии и многих других странах.

Вскоре после смерти Репин был канонизирован как образцовый художник критического реализма. Значительную роль в этом сыграла всем известная биография Репина, написанная И. Э. Грабарём, уже в то время обладающим авторитетом в мире искусства. И у Грабаря, и у В. В. Стасова Репин стал символом передвижничества, прогрессивного течения русской живописи. Это впоследствии складывалось в некий миф о художнике.

Впервые эту мысль сформулировал В. А. Лентяшин в 1994 году: «Монография эта обладает неоспоримыми достоинствами, но авторитет Грабаря, наделив ее статусом непогрешимости, загипнотизировал последующих авторов»¹. Для поддержания этого мифа из творчества художника вычеркивалось все, что не вписывалось в этот реалистический по исполнению и идеологический по содержанию канон. Под этим я подразумеваю, что при описании творчества Репина, авторы статей и книг довольно пренебрежительно упоминали о позднем периоде, начиная с 1890-х годов, его творческого пути (считается, что на «Заседании государственного совета» 1903 года Репин заканчивается), либо вообще не рассматривали его в своих аналитических обзорах.

Даже при жизни Репину было нелегко отстаивать и бороться за свои взгляды. Выход из Товарищества Передвижных выставок, влияние салона, знакомство и крепкая дружба с Л. Н. Толстым, постоянные поиски художественного языка. Все это, так или иначе, влияло на творчество художника и вызывало красноречивые и контрастные по своему содержанию статьи его современников. «Ничего, что напоминает прежнего Репина; мелькают перед глазами полотна, с которых смотрит новый, усталый Репин... Кисть не та!» - писал Ал. Алтаев², а К. И. Чуковский подмечал следующее: «... за двадцать пять лет до его смерти, когда талант его был на ущербе»³.

Этот «Репин после Репина», назовем его так, остается не только совершенно недостаточно изученным, но и не понятым до конца, и уж тем более не занявшим подобающего ему места ни в творческой биографии художника, ни в истории русской и даже мировой живописи первой трети XX века.

¹ Лентяшин В.А. Репин : Посещение музея – приглашение к реальности // Сб. ст. : К 150-летию со дня рождения / Гос. Рус. Музей. – СПб., 1994. С. 6.

² Алтаев Ал. [Ямщикова Маргарита Владимировна]. Памятные встречи. М.–Л., «Искусство», 1946. С. 52.

³ Чуковский К.И. Современники. М., «Молодая гвардия», 1967. С. 419

Представляется важным, рассмотреть именно этот период его творческого пути, то есть с 1900-х и до 1930 года. Поскольку этому периоду уделено недостаточное внимание, и он освещался весьма тенденциозно и излишне пристрастно. Возможно, это связано с тем, что мы практически не знакомы с картинами и зарисовками художника этого периода. В монографии, посвященной Репину, Грабарь пишет: «...живопись Репина последней, зарубежной поры, 1918-1930 гг. Десяток холстов этого времени, которые мне довелось увидеть в оригинале, столько же воспроизведений с других картин рисуют эту манеру как манеру продолжающегося и углубляющегося упадка. Его общую линию не выравнивают и немногие счастливые исключения, редкие удаchi»⁴. Из этой цитаты можно сделать два вывода: современники художника действительно были плохо осведомлены в поздних работах Репина; и работы 1918-1930 гг. не подвергались полноценному анализу, а лишь вписывались в уже сложившуюся концепцию исследователя касательно творчества Ильи Ефимовича.

Плюс ко всему здесь стоит рассмотреть анализ, исходя из сложной позиции самого творчества Репина. Натура Ильи Ефимовича была необычайно чувствительна и чутко откликалась на все явления окружающей его жизни. Он был – идейно – художник минуты. Жизнь запорожцев, сюжеты евангелия, события революции – все многообразие жизни было в полотнах художника. Репин страстно увлекался каждой выбранной им темой. Трактовки этих тем могли меняться с течением времени – работы неоднократно переписывались.

Все его современники отмечали это. Чуковский писал, что «отношения Репина к вещам и людям были чрезвычайно изменчивы: об одном и том же предмете он мог на протяжении самого короткого времени высказывать с полною искренностью два диаметрально противоположных мнения»⁵. Щепкин-Куперник: «Иногда он резко менял свое мнение, и тогда иные

⁴ Грабарь И.Э. Репин. В 2 т. Т.2.- М.: Изогиз, 1964. С. 214

⁵ Чуковский К.И. Современники. - С. 432.

упрекали его в неискренности, забывая, что Репин был впечатлителен, человек минуты – и ему, как всякому художнику, случалось “сжигать сегодня то, чему он поклонялся вчера”⁶. Это отношение к окружающему миру сделало Репина поистине «всеядным» и обусловило те художественные поиски, которые совершенно преобразили его живописную манеру в последний и весьма продолжительный период его творческой жизни.

Вообще в принципе трудно говорить о манере Репина как о едином живописном методе. У него всегда их было несколько, по меньшей мере, две: одна более сдержанная спокойная, другая темпераментная, размашистая. Для первой категории работ он обычно брал более гладкий холст, для второй — грубый (так называемую «рогожку»). Образцами первых служат: портреты Любимцевой 1877 г., девочки Нади 1881 г., Стасова 1883 г., Льва Толстого 1887 г. Они деликатны по кладке и писаны на гладких холстах. А в эти же годы совсем в противоположной манере писаны такие вещи, как «Протоиерей» 1877 г., портреты Фета 1882 г., Микешина 1888 г. Стилль Репина всегда развивался, художник не хотел отставать не от своих внутренних проблем стили, ни от требований времени.

В последние годы жизни он снова увлекается сюжетами из евангелия и по-другому их трактует. То, как Репин претворил давно и хорошо известные всем сюжеты, пожалуй, не имеет прямых аналогий в истории искусства. «Он искал в библии все то же выражение огромности человеческих чувств»⁷, «репинский «Христос» – ужаснул всех, но не обесславил мастера...»⁸. Эти поиски и решения были интересны Репину на протяжении всей жизни, и интересны его времени. Трудно отрицать, что это один из фактов развития художника, а не его упадка.

И опять-таки эта же причина давала современникам повод нелестно отзываться в сторону художника. Искусствовед Н. Н.

⁶ Щепкин-Куперник Т.Л. Из воспоминаний. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 369.

⁷ Пророкова С.А. Репин. М: Терра, 1997. С.389.

⁸ Маковский С.К. Силуэты русских художников. М.: «Республика», 1999. С. 156.

Врангель описывает Репина следующими словами: «Главной, самой характерной чертой всей деятельности Репина является его отзывчивость и слишком поспешное увлечение и подчинение вкусам моды. У Репина не было своего самобытного, индивидуального мирозерцания. Этот чрезвычайно даровитый от природы художник был всегда под впечатлением тех или иных течений»⁹.

В своей работе я попробую проанализировать феномен позднего Репина. Является ли это упадком в его творчестве, как об этом говорят советские исследователи, или логическим продолжением его творческой мысли и идей? Какие обстоятельства были главными в развитии творческой натуры художника в последние 30 лет его жизни? Были ли какие-то аналоги среди художников подобных явлений в искусстве?

Возможно, что нет никакого «Репина после Репина». Во всех поздних работах есть то, что зародилось при первых его картинках и рисунках, а в дальнейшем лишь развивалось, все более набирая размах и силу. «<...> необходимо изучение тех аспектов внутреннего мира Репина, которые обусловили многочисленные нереализованные творческие намерения художника»¹⁰. Возможно, именно в этом кроется новый подход к анализу творчества художника. После Репина осталось богатое наследство не только рисунков и живописных полотен, но и автобиографичной информации: авторские заметки, статьи, публикации, письма, сборники и записи выступлений. Илья Ефимович – один из тех редких образцов художников, чью мысль можно проследить не только в его живописных и графических работах, но и в эпистолярном жанре.

На сегодняшний момент нет никаких трудов или публикаций, посвященных позднему Репину. Здесь я подразумеваю обзор и анализ его работ, начиная с 1910-х годов. При жизни и в советское время внимание

⁹ Врангель Н.Н. Текст к портрету 69 // Сто портретов деятелей русского искусства. Париж. 1910. С. 71

¹⁰ Шилов А.В. Загадки Репина: очерки о творческой лаборатории художника. Харьков: Новое слово, 2004. С. 5.

критиков было приковано лишь к его творчеству периоду расцвета (преимущественно до 1900-х гг.). Все, что выходило за рамки понимания (или программы власти), обращало на себя нелицеприятные высказывания представителей русского мира искусства. «Репин существует в координатах «Бурлаков», и отклонение от обозначенного в них вектора его развития кажется случайностью, сбоем, даже изменой, воспринимается с безразличием и недоумением»¹¹. Тогда как зарубежные критики, знакомые с поздними работами, считали Репина весьма прогрессивным в своем творчестве. Т. П. Бородина, анализируя финскую прессу посвященной выставке 1927 года, где были представлены 23 работы позднего Репина, пишет следующее: «Комментировал эти выставки в газете «Хельсинки Саномат» Эдвард Рихтер. Он считал, что последние произведения художника, например «маленький дамский портрет <...> доказывает как у этого необыкновенно жизнедеятельного человека художественная способность и творческое рвение еще живы. <...> Репин, раньше – мастер преимущественно психологии и формы, лишь теперь, во время своего последнего периода, более серьезно углубляется в композицию красок»¹². Бородина проанализировав большой объем зарубежной критики, среди которых она рассматривала американскую, итальянскую и финскую прессу, мнение английских исследователей, скандинавскую точку зрения, приходит к выводу, что «<...> как бы не менялись художественные вкусы, какие бы направления не приходили на смену друг другу и не завоевывали ведущее место в искусстве, работы Репина, судя по высказываниям западных критиков, всегда воспринимали как своеобразные, неординарные явления»¹³.

Таким образом, проблема изучения позднего Репина становится все более насущной. Прежде всего, следует начать с поиска, анализа и пересмотра работ с позиции самого художника. Вписывать деятельность

¹¹ *Леняшин В.А.* Репин : Посещение музея – приглашение к реальности. - С 9.

¹² *Бородина Т.П.* Репин в зарубежной критике конца XIX – начала XX вв. // Дом Бурганова. Пространство культуры : научно-аналитический журнал. – Москва., 2008. С. 68.

¹³ Там же. С. 72.

художника не только в узкую специфику своего времени, а проследить ее развитие в общей картине – как внутри самого творчества Репина, так и на фоне мирового искусства в целом. Впервые об этом задумывается А. В. Шило в 2004: «Видимо, речь должна идти <...> о длительном и порой мучительном складывании, возможно, в известной мере стихийном, изобразительной поэтики, структурно весьма неоднозначной, но при этом органичной именно Репину – связанной со всеми особенностями его характера, с одной стороны, и с его исключительным местом в русском искусстве 2-й половины 19 – начала 20 вв., с другой»¹⁴.

В своей работе я опираюсь на литературу, посвященную полному обзору творческой деятельности Репина. Так как в ней наиболее всего сформулированы основные идеи, касающиеся творчества художника. Эти труды исследователей являются совокупностью мыслей современников художника, анализа его работ и мифологизации Репина.

Следует отметить, что мифология позднего творчества Репина создавалась именно с двухтомной монографии Грабаря. Впервые она была издана в 1937 году, явившись образцом анализа творчества художника и его жизнеописания. Так как труд Грабаря был первым и столь образцовым, он брался за основу для написания многих статей в советское время. По существу, во всех работах использовались одни и те же положения, оценки и цитаты. В результате чего сложился определенный миф Репина как художника реалиста, ратующего за народ. В дальнейшем же это не подвергалось какому-либо обсуждению в научном сообществе и стало некоторого рода аксиомой, не требующей доказательств. Только Лентяшин в 1987 намекает об этом: «В общественном мнении он „похоронен“ где-то в середине 1890-х годов, сразу же после „Запорожцев“ (в лучшем случае — с упоминанием о „Заседании Государственного Совета“ <...> напрашивается печальный вывод: более тридцати лет творчества отобрано у Репина и у

¹⁴ Шило А.В. Загадки Репина: очерки о творческой лаборатории художника. - С.5.

русской культуры. Не слишком ли это щедро по отношению к национальной святыне?»¹⁵.

Между тем, по оценкам современных исследователей, творчество Репина требует пересмотра отношения к себе. К их числу можно отнести А. В. Шило и его монографию о Репине «Репин: очерки поэтики и творческого метода», 2013 года издания. В книге автор поднимает проблему переосмысления позиции Репина в искусстве, а также рассматривает художественный метод, опираясь на особенности мировосприятия художника.

В соответствии со временем ограничивался круг возможных к описанию и анализу работ. Те же статьи, которые выходили за рамки дозволенного, непременно имели негативный оттенок описания и относились авторами статей к «упадническому» периоду.

Этим можно объяснить четкие границы Репина (до 1903 г., ознаменованного картиной «Торжественное заседание Государственного совета»), и притом Репина-реалиста. И последующий скептицизм критиков, единый в своем мнении, что поздний Репин не стоит и внимания.

На основе этого можно сделать вывод, что в искусствоведении сформировался определенный миф позднего Репина, сложившийся в связи сложной спецификой своего времени. Впоследствии это на долгие годы остановило интерес к поздним работам художника. Более того, это является основополагающей причиной в отрицании специфики позднего Репина. То есть, рассмотрение творчества художника не только в рамках программы своего времени. Здесь является интересным анализ поздних работ в качестве показательных примеров сохранения его мастерства даже во время глубокой старости, а также внутренней эволюции стиля художника.

На сегодняшний момент главным является пересмотр мнения о позднем Репине как упадническом. Важно рассмотрение существующего

¹⁵ *Леняшин В.А.* «Проблемы изучения творчества И. Е. Репина // Творчество И. Е. Репина и русское искусство 2-й половины XIX—XX веков». Сборник научных трудов. 1987. С. 4.

мифа с таких сторон, как: социально-политические причины - то есть переезд художника в Финляндию и последующая изоляция от России; индивидуально-психологические – одиночество в чужой стране и смерть родных, персональные особенности натуры Репина; медицинские – физическая старость, болезнь руки, профессиональные проблемы со здоровьем. После чего необходимо рассмотрение стиля и техники поздних работ художника.

В связи с этим, в своей работе первая глава посвящена краткому обзору и анализу причин возникновения мифа позднего Репина. Каждый из разделов раскрывает одну из причин формирования стереотипа об упадочном характере поздних работ художника. Среди причин создания мифологизации позднего Репина я выделила: социально-политическое положение в стране, специфика времени, индивидуальная характеристика Ильи Ефимовича и старость художника. Анализ основывается на критическом рассмотрении литературы о позднем Репине и соотношении ее с биографическими фактами и спецификой времени и личности художника.

Во второй главе своей работы я попытаюсь проанализировать, каким образом менялся стиль Репина. Для точной фиксации стадий его художественного развития – эволюции – будет осуществляться сравнение картин и рисунков не только одного временного периода, но и самые первые работы художника, а также периода расцвета творчества Репина. На рассмотрение берутся такие работы, как: этюды 1900-х годов на революционную тему в соотношении с «Арестом пропагандиста» 1880-1892 гг. и «Отказом от исповеди» 1879-1885 гг., «Манифестация 17 октября 1905 года» - «Красные похороны» 1905-1906 гг., «Запорожцы» 1880-1891 гг. - «Черноморская вольница», «Славянские композиторы» 1872 г. - «Финские знаменитости» 1922 г. и многие другие. Рассмотрение эволюции религиозных сюжетов в творчестве Репина. Кроме этого попытаюсь определить, как стилистически происходило развитие художественного метода на примере работ разных периодов.

Третья глава посвящена проблеме изучения поздних работ художника. Здесь – попытка анализа картин и эскизов Репина, благодаря которым можно выявить экспериментальную практику рисования у художника. Рассмотрению других примеров художников в истории искусства: как русского, так и зарубежного. А также формированию перспектив дальнейшего исследования в вопросах позднего творчества художников.

В заключении попытаюсь дать ответ, в каком виде существует проблема позднего Репина и каковы возможные пути исследования данного вопроса.

ГЛАВА 1. ПОЗДНИЙ И.Е. РЕПИН В ВОСПРИЯТИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

1.1 Проблема стереотипов

Следует обратить особое внимание, что все биографические труды, описывавшие все творчество Репина, издавались в советский период. Когда печатное слово подвергалось определенной идеологии. В связи с этим биография художника подвергалась жесткой цензуре. Об этом после пишет Бородина: «Поздний период творчества Репина мало изучен. Для исследователей он так же оказался за занавесом незнания, за занавесом цензуры. В советское время его отвергали как упаднический»¹⁶. Советская критика однозначно подходила к анализу работ Репина, рассматривая их через призму своего времени.

Из его биографии вычеркивались такие важные факты творческой деятельности, как то, что художник помимо реалистических полотен писал в самых разных жанрах и экспериментировал со своей техникой.

И в дальнейшем искусствоведы и критики не входили в дискуссию о специфике творчества художника. «Может быть, следующее столетие, для которого репинская эпоха станет позапрошлым веком, сможет установить с ним контакт, почувствовать, что легенда о нем оборачивается правдой, когда уходит от императивных догм и притязаний, а правда – уже давно стала легендой»¹⁷ - заключает в своей статье В. А. Лентяшин. Именно сейчас более чем раньше возможен анализ, абстрагируясь от внешних факторов и правил «сверху». На сегодняшний день возможно продуктивное сотрудничество и с зарубежными коллегами. Все это может помочь воссоздать художественное наследие Репина последних лет его жизни.

¹⁶ Бородина Т.П. И. Е. Репин в финляндской прессе. 1918-1930 // Художественная культура русского зарубежья: 1917 – 1939. 2008. С. 133.

¹⁷ Лентяшин В.А. Репин : Посещение музея – приглашение к реальности. - С.36.

Советское время давно позади, а значит, сегодня более чем когда-либо возможно интерпретировать позднее творчество Репина под стать своему времени, не поддаваясь идеологической цензуре.

Конец XIX – начало XX столетия – переломная эпоха во всех сферах социальной, политической и духовной жизни России. Сложные жизненные процессы обусловили многообразие форм художественных произведений этих лет. Все виды искусства выступили за обновление художественного языка.

Для художников рубежа веков отличные от предыдущего поколения передвижников способы выражения. В искусстве XX века в первую очередь расширяются границы понимания визуального, чувственного восприятия. «Искусство модернизма, ставшее основной художественной инновацией 20 в., стало в большей степени претендовать на самодостаточность, не рассчитанную на какую-либо адекватность его восприятия, человеческое измерение все в большей степени уходит из него. Одновременно и параллельно с ним оформляется ностальгическое ретроспективное искусство, не претендующее на чистоту стиля и современность, но сохраняющее – традиционные – «непреодоленные» как «вневременные» - ценности. Их спор составляет основной культурологический сюжет не только в искусстве, но и в философии и <...> в духовной жизни 20 в.»¹⁸. Другими словами, молодое поколение (В. А. Серов, К. А. Коровин, М. А. Врубель) с новым понятием прекрасного активно вытесняла старых передвижников (В. И. Суриков, В. М. Васнецов), явно изживших свои идеи героической мифологии. Это время порождало новые идеи и соответственно споры в художественном кругу. Эстетика передвижников сводилась к переживанию жизни как сверх драмы. Художники-передвижники обращались не только к сюжетам повседневной жизни, но и социальных конфликтов, обличая тем самым общественные порядки. Художники были частью общедемократического движения эпохи.

¹⁸ *Шило А.В.* Репин: очерки поэтики и творческого метода. Белгород: Изд-во БГТУ, 2013. С. 208.

Они вносили вклад в борьбу против пережитка крепостничества в царской России. Для молодого поколения же во главу угла становилась развития идеи «искусства для искусства».

В таком переходном периоде оказался самый пик творчества Репина. Трудно не согласиться с А. В. Шилов, что «Репин по складу своего характера человек весьма активный, вольно или невольно не только участвовал в этом процессе, но, в силу масштабов своего дарования и непререкаемого авторитета в глазах нескольких поколений русских художников, был одной из центральных его фигур»¹⁹. Именно в его творчестве более всего видны противоречия и изменения мысли художника соответственно своему времени. Таким образом, здесь формируется проблема исследования механизмов этого процесса в эстетике Репина. Шилов развивая эту мысль, говорит о том, что необходимо отдельное изучение таких тем, как «Репин и академизм», «Репин и импрессионизм», «Репин и новейшие художественные течения (футуризм, экспрессионизм, абстракционизм)». Результат таких исследований может быть весьма непредсказуем. Ведь в каждом из направлений он сделал свой вклад. Это давало повод многим исследователям упрекать художника в непоследовательности.

Ведь интересно, что наибольшей популярностью у Репина пользуются работы 1870-х – 1880-х гг. Успех их можно объяснить именно тем, насколько они попадали в рамки популярного, максимально сформировавшегося в то время направления в искусстве. В текстах многих исследователей рассматриваются в большей степени те работы, которые имели отношение только к главным направлениям своего времени. Образ Репина как художника радикального реализма шел впереди любой его картины. И по сути он «стал заложником актуальной для него социально-культурной идеологии. Здесь Репин оказывается последователен в логике собственного творческого развития, сердцевиной которого <...> было отрицание

¹⁹ Шилов А. В. Репин: очерки поэтики и творческого метода. 2013. С. 210.

укоренившихся норм»²⁰. На деле это приводило к тому, что Репин сегодняшний мог отрицать все то, что говорил и писал вчера.

В этом можно увидеть истоки проблемы его творческого метода. Постоянные эксперименты Репина со своей техникой и поисками новых форм имели постоянство и основу, сформировавшейся эстетикой реализма. Тогда как его интуиция и само время требовало новых идей – способов художественного языка.

Более всего жесткой критике подвергались те работы, которые не соответствовали программе или устоявшемуся образу о Репине. Наглядным примером этих слов служит появление «Садко» в 1876 г. «<...> терпеливо выслушивая критику в адрес “Садко” (1876), он впервые сбрасывает покров послушания, - служивший ему верой и правдой в отношениях и со Стасовым, и с Академией»²¹. Картина является олицетворением постепенно просачивающихся новых течений в русском искусстве. Репин здесь явно не воспринимает себя приверженцем той или иной школы, он выходит из рамок, которые активно ему навязывают критики как художнику-передвижнику. Советские критики и искусствоведы так же рассматривают появление такой картины как результат влияния новых течений и несоответствие ее взглядам и философии Репина как художника реалистического направления.

Многие исследователи, комментируя поздние работы Репина, обращали внимание на их незавершенность и этюдный характер, тем самым оправдывая талантливого живописца в его неудавшихся экспериментах. Но стоит ли придавать этюдности негативный оттенок? Ведь на протяжении всей жизни современниками отмечалась высокая художественная содержательность эскизов и набросков Репина (раннего и зрелого). Более того, им порой придавалась большая ценность, нежели итоговым работам. В газете «Речь» 1916 г. А. Ростиславов из всех представленных на выставке художников восхваляет лишь Репина: «Стоит только <...> подойти к

²⁰ Там же, С. 153.

²¹ *Леняшин В.А.* Репин : Посещение музея – приглашение к реальности. - С. 12.

маленьким, местами очень уже старым эскизам и этюдам Репина как «Садко», «Не ждали», «В кафе», «Искушение», «Зимний пейзаж» и др., что бы сразу повеяло не только стихийностью дарования, но и определённым подходом к существу формы и живописи. А эскиз «Провода новобранца» прямо поражает своим импрессионистическим приёмом, где в широких, но отнюдь не бесформенных цветовых и световых пятнах так ярко чисто живописная задача композиции»²². Об альбомах с набросками очень точно написал Чуковский: «Когда в 1915 году в виде особенной милости он позволил мне перелистать эти альбомы, предо мной открылся новый Репин, заслонивший даже того Репина, которого я знал по картинам»²³. Впоследствии же это вылилось в отдельную оценку вклада художника в пленэр, рисунку с натуры и возрождению интереса к портретному жанру. Продолжая мысль Шило, эти разделы жизни и творчества Репина стоит рассматривать отдельно и в развитии. Возможно, именно в этом кроется основа для методологии анализа творчества художника.

Репин был художником идеи, вдохновения, жизни. «Его мастерство замечательно именно тем, что оно было, так сказать, производным продуктом идей»²⁴. В искусствоведческом мире трудно найти человека, который был бы не согласен с данным мнением. Его открытость миру, стремление писать на злобу дня, вести активную деятельность, дабы быть в самой гуще событий, даже находясь за пределами очага – важные составляющие его творчества. Последнее следует рассматривать как отдельная история человека, стремящегося рассказать услышанное или увиденное каждому человеку, вне зависимости от его социального статуса и уровня образования с помощью кисти и карандаша. Репин славится как величайший портретист и психолог людей. Но ему следует дать звание портретиста жизни.

²² Ростиславов А. Дилетантизм передвижничества // Речь. 1916. №339. 9 дек.

²³ Чуковский К.И. Илья Репин. 1969. С. 43

²⁴ Там же. С.65

Невозможно применять готовые схемы анализа в описании работ и творчества таких художников, чьи идеи и философия выходят за рамки своего времени. Художники, проживающие столь долгую активную творческую жизнь, должны быть организованы в некоторую отдельную категорию и соответственно новых средств исследования и методологии анализа. Здесь необходимо заметить, что я не отрицаю значения рассмотрения такого рода художников в соотношении с общей картиной творческой среды их времени. Принципиальное отличие в том, что при анализе необходимо смотреть шире. А именно, рассматривать развитие идей с позиции самого художника и производить сравнение с подобными ему примерами в истории искусства: конкретного временного периода или в общую картину в целом.

«Сейчас весь художественный облик Репина кажется потускневшим, ушедшим в затуманенную даль. Это «классик на полке». Но мне кажется, что настанет время, когда Репин оживет, когда его снимут с полки и взглянут на него по-новому <...> Его снова откроют как живописца, как художника, и если, быть может, ему и не вернуть всех тех знаний и отличий, на которые так щедро был (трогательный по-своему и сколь в свое время полезный) энтузиазм Стасова; если будущая оценка не совпадет с той, которая была создана современниками, для которых репинские произведения обладали всей силой «злобы дня», то все же Репину будет отведено одно из самых почетных мест в ряду художников XIX века»²⁵.

1.2 «Дуновение времени»

«На многих передвижниках так или иначе да сказалось новое дуновение времени. Разве сам Репин «Бурлаков» и «Крестного хода» тот-же, что и автор «С черным вороном?»²⁶ - так грустно зачастую отмечают критики

²⁵ Бенуа А.Н. Александр Бенуа размышляет. 1968. С. 193

²⁶ Кривенко В.С. Великопостные выставки // Русский инвалид. 1902. №83. 12 апр.

приход новых течений в искусстве, добравшихся до работ маститых художников, среди которых – Репин.

Впоследствии российский искусствовед Г. Ю. Стернин высказывает следующее суждение: «Совершенно справедливо осознавая себя продолжателем реалистических традиций XIX века, Репин, однако, в ряде работ не остается чуждым тех форм и способов художественной типизации действительности, которые несло с собою новое время, новое творческое мышление»²⁷.

На мой взгляд, все работы после 1900-х годов, подвергшиеся более жесткой критике, утверждавшей чрезмерное влияние на художника модных в то время импрессионистов, имели в себе те же самые стилистические или идеологические принципы Репина.

Трудно судить о том, насколько сильно повлияли на художника новые веяния, пришедшие с новым временем. Потому как в своих выступлениях и письмах он всегда негативно отзывался о юном поколении художников, выставки импрессионистов сильно его расстраивали, так как обесценивали всю суть искусства в его понимании.

Тем не менее, рубеж веков ставил новые проблемы в области искусства перед художниками, и Репин, как человек, активно откликающийся на все события жизни, был равнодушен и мероприятиям, проходящим в художественном мире.

Репин внимательно наблюдает за развитием своего ученика – Валентина Серова. Его живописная палитра чрезвычайно радует и вдохновляет мастера. Кроме В. А. Серова, его привлекает темпераментная техника М. А. Врубеля. На передвижных выставках он особо выделяет К. А. Коровина и М. В. Нестерова. Во всех перечисленных художниках Репина явно привлекает их эмоциональная живопись, стремление привнести внутренне движение в картину. «Под импрессионизмом художник имеет в

²⁷ Стернин Г. Ю. Илья Ефимович Репин. М.: Галарт, 1985. С. 94.

виду непосредственность, экспрессию, широту обобщений, обостренность пластики и цвета – словом, все то, что уводит изобразительное искусство от фотографии»²⁸. То есть Репин воспринимал импрессионизм как источник вдохновения для развития своей техники.

Эта обозначенная художником симпатия к импрессионизму дала некий толчок экспрессивной манере художника, которая к слову, уже имелась в арсенале Ильи Ефимовича. Последнее могут проиллюстрировать такие работы разного периода творчества художника, как: «Плач пророка Иеремии на развалинах Иерусалима» 1870 г., «Лошадь для сбора камней в Вёле» 1874 г., «Девочка с букетом» 1878г., «Протодиакон» 1877 г., «Портрет П. А. Стрепетовой» 1882г., «Если все, то не я...» 1896 г., «Портрет Ольги Тевяшевой» 1898г., и многие другие.

Восприимчивый к новым явлениям в искусстве, Репин не мог не взять на вооружение приемы популярных в то время импрессионистов. Они ему казались исключительно условными – только внешне и в некоторых случаях ему были близки некоторые из художников. Но я бы не сказала, что он именно заимствовал какие-то приемы у импрессионистов. Скорее это могло подтолкнуть его развивать одну из своих манер, дабы оставаться в мире искусства. В его технике уже было заложено то, что превозносили импрессионисты, та самая темпераментная, размашистая манера письма. Это помогало художнику изображать правду на холсте именно по-Репински. Импрессионистическую манеру (в техническом отношении) художника – длинные мазки и сиреневые цвета – мы можем увидеть в портретах В. Г. Короленко 1912 г., С. М. Городецкого с женой 1914 г. и В. М. Бехтерева 1913 г. или этюдах «Дуэли» 1900-х гг., например.

Может быть, стоит посмотреть на более ранние работы, которые не были преданы столь громкой огласке в развитии от обратного. «Дама, опирающаяся на спинку стула» 1875 года – сама фигура и лицо проработаны

²⁸ Пророкова С.А. Репин. - С. 387.

в утвердившейся репинской манере письма. На заднем фоне общими широкими мазками художник изображает движение массы людей, их жизнь в данную секунду. Ровно по такому же принципу решается и работа «Плач пророка Иеремии на развалинах Иерусалима» 1870 года. Здесь и фигура прописана широко, без конкретики. В 1860-х годах пишется «Отыди от меня, Сатано» – где художник намечает общими пятнами фигуры в абстрактном окружении и использует совершенно безумные, открытые цвета и их сочетания. Методом от обратного можно проследить, как развивает свои эксперименты в технике и поисках цвета. Много разговоров негативного характера шло вокруг этой картины. Экспрессивная техника и вроде бы внезапно появившиеся розово-лиловые цвета не ассоциировались с художником. Тем не менее, эти приемы уже встречались в более ранних работах Репина – эпизодически, фрагментарно – «Христос с чашей» 1894г., «Портрет Е. Н. Званцевой» 1889г, «Читающая девушка» 1876г.

Внутренне чутье и натура художника позволила ему быть смелым в свое время, не бояться экспериментировать с техникой, сюжетами. Возможно, просто те общепринятые шедевры, которые были более «гладко», программно написаны, имели такой успех, так как были под стать своему времени.

Его активная публичная жизнь и среды в Пенатах способствуют огромному количеству создания светских портретов - В. И. Искуль 1889 г., М. К. Тенишевой 1896 г., Н. П. Головиной 1896 г. и т.д. В них уже видны его поиски и решения световоздушной среды, варианты передачи солнечного света, цветовые отношения становятся тоньше, что обогащает палитру художника.

Насколько могло быть сильным влияние импрессионизма трудно определить. Но точно ясно, что Репину было не чуждо запечатление мига. Именно в нем заключалась жизнь.

Репин все время стремился передать правду жизни в своих работах, психологию человека в портретах, события России в жанровых картинах без

прикрас. Именно поэтому он почти всегда он писал только с натуры, делая множество зарисовок разных ракурсов. Вживался в модель, собирал большое количество материала, всегда слушал большое количество мнений разных слоев – все это для того, чтобы лучше, правдивее изобразить человека или событие. Возможно, именно поэтому в поздний период творчества ему не давались большие работы. Сюжеты, люди, герои были далекими. Фотографии и небольшие отрывки из статей, которые присылали ему друзья, было недостаточно.

Тем не менее, мы можем увидеть развитие манер Репина в поздних работах, начиная с конца 1910-х годов. Единственное отличие в том, что мазок становится не таким уверенным и однозначным. Появляются цвета вроде бы не свойственные палитре художника. Но здесь нельзя быть однозначным, так как у Репина было большое количество работ выполненных на разные темы и в абсолютно разных техниках. Ставя перед собой чистый холст, Репин ставил и новые цели, каждая из которых требовала своих средств. Если в начале творчества он мог уделять каким-то техническим приемам меньше внимания, то в поздний период он скорее развивал свои прошлые поиски. Как уже описывалось выше, это ему подсказывало не только внутреннее чутье и склад характера, но и само время. «Что-то в его творчестве оставалось еще прежним, что-то приходило новое. Это никогда не происходило внезапно, а очень постепенно»²⁹.

Репин умел передавать характер человека, сидящего напротив него, буквально в трех штрихах, но эти штрихи имели свой собственный «нрав», благодаря которому и получались столь убедительные портреты мастера.

Поскольку тяга к творческим экспериментам всегда была присуща Репину. Его бесконечные поиски пусть и приводили к негативной критике, но это подтверждает их наличие и их радикальность пусть даже для него самого. Через них он находил нужные решения для своих больших работ.

²⁹ Пророкова С. А. Репин. - С. 360.

Идеологически на Репина не оказали столь сильное влияние новые течения, образовавшиеся в конце XIX – начале XX столетия. Идеологически художник придерживался концепции восьмидесятников передвижников. Однако для своей внутренней художественной эволюции – развития техники – близкое знакомство с новыми веяниями придали художнику больше уверенности для выражения тех художественных качеств, которые уже проглядывались в его более ранних работах. Таким образом, «дуновение времени» помогло художнику преодолеть свой внутренний творческий кризис и развивать свои идеи и эксперименты с техникой. А. В. Шилов, рассуждая о духовной жизни и положении в искусстве XX в., отмечает: «<...> в русском искусстве начала 20 в. было много выходцев из академической мастерской Репина»³⁰. То есть художник, по сути, представляет собой синтез прошлого и грядущего в искусстве. Так, «<...> в «простоте и непосредственности» традиционного искусства реалистической школы обнаруживается неожиданная – и очень мощная – концептуальность. <...> новое время по-новому актуализирует традиционные художественные ценности»³¹. Автор рассуждает об этом уже в 2013 году, когда намного проще и объективнее можно судить о творчестве художника и его времени. Современники Репина и советские исследователи слишком наивно полагают, что «упаднический» характер творчества художника связан с поверхностным влиянием новых течений на Репина. В этом следует рассматривать, прежде всего, внутреннюю эволюцию художника, которая очень «постепенно», как говорит С. А. Пророкова, развивалась и имела свое место и право на существование в специфике времени.

³⁰ Шилов А.В. Репин: Очерки поэтики творческого метода. - С. 208.

³¹ Там же, с. 209.

1.3 Психологические особенности личности Репина

При изучении литературы, посвященной творчеству Репина, можно выявить ряд факторов, с помощью которых исследователи аргументируют свою оценку позднего творчества Репина.

Главным из этих факторов является глубокая изоляция Репина от общественной жизни в России, начиная с революции 1917 года.

О. А. Лясковская пишет, что «особенности творчества Репина в старческие годы во многом объясняются глубоким одиночеством художника, его оторванностью от своих товарищей по специальности»³². А. А. Бенуа так же говорит о негативном влиянии переезда и отстраненности от общественных событий: «В это же время произошло его переселение в «Пенаты», что тогда уже явилось не столько благотельным бегством художника от городской суеты (эта городская суета в ее, быть может, худших формах не давала ему покоя и там), а еще большим разрывом со всем тем, что могло бы питать и освежать его творчество»³³.

Конечно, не стоит отрицать, что художник большую часть своей жизни провел в гуще событий и в обществе знаковых людей своего времени, черпая из них идеи и образы для своих работ. Тем не менее, переехав в Пенаты еще в 1899 году, он продолжал довольно активно общаться со своими друзьями и талантливыми людьми. Преподавание в Академии художеств, посещение концертов и театров, поездки за границу, организация выставок, постоянные «репинские среды» в Куоккале. «Глубокое одиночество» началось с 1918 года и продолжалось 12 лет. То есть он уже прожил значительную часть в Пенатах, и это никак не сказывалось на его творчестве в тех масштабных значениях, которые придают этому факту исследователи. Кроме того, его образ жизни в Пенатах с 1918 года претерпел не такие колоссальные изменения – по большей части они отразились лишь в первые годы на его

³² Лясковская О.А. Илья Ефимович Репин. 1982. С. 451.

³³ Бенуа А.Н. Александр Бенуа размышляет. 1968. С. 193.

финансовом состоянии, но после ситуация нормализовалась. К нему несмотря ни на что постоянно приезжали друзья и коллеги с новостями о происходящем в России. Репин постоянно получал письма от близких его сердцу знакомых и выписывал всевозможные газеты.

Таким образом, рассматривать «глубокое одиночество» стоит не как то, что постепенно убивало гений художника, а как то, что давало ему возможность оставаться таким же талантливым и чрезвычайно работоспособным. Может быть, благодаря некоторой отстранённости от городской жизни и событий России художник мог более осознанно и спокойнее развивать свои творческие идеи и писать картины? Даже если признать факт изоляции, отсутствие Репина в активной общественной жизни, то стоит исследовать его творчество от обратного. В работах, датированных 1920-ми годами, художник не уступает в техническом исполнении своим картинам, относящимся к периоду зрелости и расцвета его творчества.

Смерть Нордман в 1914 году, дочь Надя сходит с ума и доживает свои дни у отца, с сыном – разлад в отношениях, отставка педагогической деятельности. Как подмечает О. А. Лясковская: «Все это наряду со сложной обстановкой в художественной жизни России было, вероятно, причиной того, что многие произведения Репина приблизительно с 1908 года отличаются не только слабостью формы, но и тяготением к истерически-болезненной экспрессивности, например «Сыноубийца» (1909, Воронежский обл. музей изобразительного искусств), «Поединок» (1913, частное собрание, Москва)»³⁴. Слабость формы могла быть вызвана исключительно болезнью правой руки (к слову, она стала сохнуть после написания «Иван Грозный и сын его Иван» в 1885 году, а в 1906 году окончательно отказала), но Репин довольно быстро научился писать левой. Разницу между его работами зрелого и позднего периода трудно заметить, если делать акцент на технической стороне. Такой же уверенный живой штрих в графике и «удар

³⁴ Там же, с. 458.

кисти» в живописи. Поэтому ссылаться на физическое состояние главного инструментария художника, рассуждая о «слабости формы», не является уместным и весомым аргументом.

Так же стоит отнестись и к «истерически-болезненной экспрессивности». Многие исследователи и современники всегда отмечали несколько манер у Репина – «внимательное изучение эволюции его живописного стиля даёт основание говорить о десяти манерах художника, не считая его детских, чугуевских работ»³⁵. После 1890-х годов экспрессивная манера художника стала доминирующей в его творчестве. Что же касается сюжетов картин Репина, начиная с 1900-х годов, у него появляются большее количество работ на евангельские сюжеты. «Утро воскресенья» 1920-1921 гг., «Голгофа» 1921-1922 гг., «Неверие Фомы» 1921 г., «Отречение Св. Петра», «Отрок Христос во храме» 1918-1920 гг. - были написаны в это время. Почти все из них он композиционно толкует по-новому, отлично от того как десятилетиями и веками художники разных стран и эпох писали эти сюжеты.

И между тем, художник пытается рефлексировать и на те события и рассказы, которые до него доходят в период его изолированности от России. Огромное количество набросков является прямым тому подтверждением. Долго и кропотливо он выбирал сюжеты для больших картин. Конечно, стоит признать, что они не были столь остры и актуальны как в ранний и зрелый периоды его творчества, но техническая их сторона оставалась на прежнем уровне. Сюжет запорожцев, образ Пушкина по-прежнему не оставляют его в покое. Многие работы не однократно переписываются и занимают десятилетия в жизни художника. Все они не обрели славу, но явно занимали значительную часть его творческой жизни и размышлений. Полагаясь на это, можно сделать вывод, что Репин не был одним из тех художников, чьи личные проблемы способствовали бы написание работ. Может быть,

³⁵ Грабарь И.Э. Репин. 1964. Т.2., С. 211.

именно внутренние драмы, происходящие в жизни художника, больше акцентируют внимание на том, чтобы изучать творчество художника с психоаналитической стороны? Скорее это был период, когда художник направил весь свой накопленный опыт на новые поиски и идеи. Нутром Репин чувствовал, что новая эпоха нуждается в этом. Его художественная интуиция никогда его не подводила и оставалась при нем до конца жизни. Он всегда ставил искусство выше всего, наверное, это было одним из главных, если не единственных, принципов художника. И трудно себе представить, что человек, в короткий срок переучившийся писать на левую руку, дабы продолжать заниматься искусством, неожиданно поддается настроениям в своем доме. Репину важнее всего был народ и проблемы искусства, он мыслил масштабно и смотрел вперед.

1.4 Медицинский взгляд на старость художника

Прежде всего, хочу отметить, что я не являюсь специалистом в области медицины, мои предположения и исследование в данной теме основываются на обсуждении с практикующими более 30 лет врачами – геронтологами. Я не настаиваю на своей правоте и точности формулировок, моя задача здесь – возможная трактовка проблемы позднего творчества Репина, и ее особенности с медицинской точки зрения.

Итак, старость по словарю С. И. Ожегова характеризуется как «сменяющий зрелость возраст, в который происходит постепенное ослабление деятельности организма». Считается, что процесс старения начинается после того, как прекращается рост человека. В связи с этим процессу старения трудно дать четкие временные рамки (формальным считается, что возраст после 75 лет является старческим). Не стоит забывать, что рамки старости в наше время отличны от норм XIX – начала XX столетия. Интересующим нас в этой теме является тот факт, что скорость

этого биологического процесса может, как ускоряться, так и замедляться под воздействием внешних факторов и образа жизни человека.

Одним из наиболее существенных факторов является активная деятельность человека. При постоянной физической и умственной активности человек намного дольше сохраняет свой так называемый «биологический возраст». Другими словами, состояние здоровья его тела и внутренних органов соответствует медицинским нормам своего календарного возраста.

Таким образом, проблемы здоровья можно разделить на физиологические и психологические.

Последние, в связи с вышеперечисленными фактами, не являются уместными в отношении Репина. Период с 1900 до 1920-х гг. был очень насыщен в творчестве Ильи Ефимовича. «Среды» в Пенатах, образовательные классы в стенах собственного дома, организация выставок как собственных, так и коллективных, путешествия за границу и многое другое. Таким образом, художник поддерживал свою умственную активность, сохраняя свое психическое здоровье.

Другое дело, что начиная с 1920-х годов, у Репина ограничивается доступ к информации о событиях России. Все, что есть – это некоторое количество русских эмигрантских газет и неподтвержденные слухи, к которым не могло не прислушиваться сопереживающее за судьбу Советской России, сердце художника. Незнание хуже любых жутких, но достоверных историй. Оно возбуждает самые темные стороны воображения, вырисовывая страшные силуэты и образы. Поэтому неудивителен в этот период интерес Репина к евангельским сюжетам. «Он искал в библии все то же выражение огромности человеческих чувств – страдания, отщипления, величия жертвы, мерзости предательства»³⁶.

³⁶ Пророкова С.А. Репин. - С.385.

С точки зрения медицины, такая изоляция и тоска по близким друзьям могла вызвать депрессию у художника, в связи с чем и было связано изменение фокуса его внимания в творчестве и более мрачное настроение картин. Но в глобальном смысле никак не могла повлиять на умственные способности Репина. Специалисты в области медицины отмечают, что изменения качества мысли у любого человека возможно лишь после получения тяжелой психологической травмы. Подтвержденных фактов о наличии какой-либо из них в жизни Репина в литературе не имеется, в связи с чем можно сделать вывод, что художник в старческие годы пребывал в здравом уме.

Что же касается физиологических способностей Ильи Ефимовича, то здесь стоит рассмотреть главные действующие органы любого художника – руки и глаза.

В предыдущем разделе я указывала на то, что многие критики оправдывали «слабость формы» больной рукой Репина. Художник ни дня не проводил без работы до конца жизни. Абсолютно все современники, встречавшиеся с художником в его старческие годы, отмечали его трудоспособность и напор. С этим же связано и его преждевременная отсохшая рука в 1900-х годах. Эту особенность можно отнести исключительно к профессиональной травме Репина как художника. Для примера, у профессиональных бегунов, после 15-20 лет активной практики колени страдают от функциональной недостаточности коленного сустава, а также проблемы с ахилловым сухожилием.

Интересен тот факт, что в последние годы своей жизни Репин часто жаловался на здоровье, но никаких точных определений его заболеваний в литературе не указано. Здесь было бы интересно рассмотреть такую специфику работы художников, о которой говорят английские ученые. «Краски, которые используются при рисовании, обладают канцерогенным действием на организм, постепенно провоцируя внутренние процессы воспаления и затрагивая активность раковых клеток, объясняют учёные.

Постоянное вдыхание таких химических составов очень вредно для здоровья и способно привести к формированию раковой опухоли»³⁷. Как говорят медики, постоянное вдыхание определенных пигментов может привести к анемии, поражению желудочно-кишечного тракта и нервной системы. Возможно, это в совокупности с постоянной нагрузкой на правую руку художника стало результатом ее недееспособности, когда Репину было около 60-ти лет.

Так же геронтологами отмечается понижение качества зрения и сила аккомодации глаз. Последнее – есть способность ясно видеть предметы, находящиеся на различных расстояниях от глаза. С возрастом аккомодация глаза может изменяться (ухудшаться) в связи с постепенной утраты хрусталиком эластичности и способности изменять свою форму (кривизну). На деле это выражается в том, что человеку приходится дальше отодвигать ближайшие к рассмотрению предметы, так как условия самого рассмотрения ухудшились.

Так же с возрастом меняется восприятие цвета, точнее его насыщенности. Цвета, которые молодым человеком будут различаться как яркие, для человека пожилого возраста могут казаться не столь насыщенными, какие они есть на самом деле.

Могу предположить, что в связи с вышеперечисленными фактами о старении и профессиональных травмах, специфика позднего творчества Репина не может оцениваться как упадническая. Так как, художник ни дня не прожил без искусства, и не смотря на состояние своего здоровья уже в 1920-х годах, всегда поднимался в свою мастерскую, поддерживая свой ум в активной деятельности.

Конечно, некоторые работы могли страдать из-за возможных физиологических проблем Репина, связанных с рукой, но и в этом случае их

³⁷ Персикова Е. Краски грозят художникам онкологией // URL: www.cheldoctor.ru/text/newsline_med/318572.html, 7.04.16

нужно рассматривать отдельно от большого количества картин, написанных в здравом уме и возможностях художника.

Повторюсь, что данный обзор – результат субъективного впечатления от разговора с квалифицированными врачами. Тем не менее, можно сделать вывод, что изучение данной темы может поменять взгляд на творчество не только позднего Репина, но и оценке профессиональных художников в целом. А также привнести вклад в развитие медицины, направленной на поддержание здоровья художников в будущем.

ГЛАВА 2. СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ПОЗДНЕГО РЕПИНА

2.1 Проблема героев и сюжетов

В начале 1900-х, когда активно развивалось революционное движение в России, Репин принимал в этом активное участие – он ратовал за освободительное движение и сопереживал народу. Художник возлагал на демократические свободы большие надежды, от всего сердца ненавидя самодержавие.

Революция вдохновляла Репина на новые картины и наброски. Способствовало этому и знакомство с М. Горьким, видевшего вживую некоторые события этого времени. Так была частично написана картина «Кровавое воскресенье» 1905 года, оставшаяся неоконченной, как и «Красные похороны» 1905-1906 гг., «Митинг» 1905-1906 гг., «Мольба о конституции» 1905 г. и «Манифестация 17 октября 1905 года» (дописана в 1911 году). К слову сказать, что их незавершенность объясняется тем, что художник в начале 1910-х перестает приезжать в Москву и Петербург, а с 1912 г. находится в информативном «вакууме». Все наброски и картины живо показывают единое движение массы народа. Пожалуй, в этом главное отличие от картин, написанных Репиным ранее, таких как: «Не ждали», «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди», где художник рассказывает единичные истории, но духовно понятные каждому из народа. Репина всегда признавали как гениального портретиста. Здесь он выступает в роли портретиста народа. Один народ – одни эмоции – одно движение. Даже в «Красных похоронах» (написанной в честь смерти Н. Э. Баумана) художник пишет не черные одеяние, которые могли бы более соответствовать случаю, а красные – как, прежде всего, приверженность пришедших на похороны к общей идее и интересу к погибшему. Красноречивый жест оратора будто

убеждает всех собравшихся в верности начатого дела, превращая тем самым панихиду в митинг. Ракурс выбран как взгляд одного из толпы. Таким образом, художник показывает и свою вовлеченность в события этого времени и «вводит» в них зрителя.

Несмотря на то, что практически все эти работы 1905-1907 годов не были доведены до завершения, тем не менее, по ним мы видим, как меняется ощущение народа у художника и его отношение к событиям, происходящим в стране. Сюжеты остры, композиции вовлекают зрителя в события, не оставляя границы между зрителем и работой. Тем самым Репин более откровенно призывает к сопричастности к событиям, к ощущению единства толпы как одного единственного целого – свободы. Художник в своих работах учит новым качествам, которые молодому поколению нужно учиться. Здесь его можно назвать родоначальником образа революционера в русском искусстве.

Однако из этого ряда работ выбивается итоговая картина «Манифестации 17 октября 1905 года».

«Манифестация» становится последней законченной картиной на революционную тему в творчестве позднего Репина и знаковой. В том смысле, что здесь нечто пограничное между однозначной трактовкой В. В. Розанова в своей статье³⁸ – где автор воспринимает картину как издевательство художника над революцией в целом – и наивным праздником жизни и красок, которым на первый взгляд могут показаться действия персонажей полотна.

В первоначальном варианте был показан народ: студенты, моряки, рабочие. Возглавлял толпу человек с красным знаменем, раскидывающий призывы другим участникам демонстрации. Впереди марширует шеренга моряков с духовым оркестром. Здесь художник показывает практически эйфорическую радость от объявленной свободы. В окончательном варианте

³⁸ Розанов В.В. Среди художников. О картине И. Е. Репина «17 октября». Спб., 1914. С. 455-460.

Репин значительно перерабатывает сюжет. Главный герой – оратор, возглавляющий толпу, становится узником с разбитыми кандалами. Его бледное исхудавшее лицо прямо говорит о его освобождении. Революционер торжественно поднял кандалы в руке, символизируя тем самым свободу от самодержавия. Молодой человек контрастно смотрится на фоне других радостных лиц красиво одетых демонстрантов. Помятый костюм единственное, что сближает его с окружающими. Здесь студенты, рабочие, курсистки, но в большинстве – интеллигенция. Но все приветствуют освобожденного аплодисментами, развивающими алыми знаменами. Многие – поют. «Все это показывает не только пробуждение, подъем народных сил, освободительного духа, но и сплоченность, единство народа в борьбе против самодержавия»³⁹. Крапивин З. И. подкрепляет эту трактовку предположением, что главный революционер картины – Н. Э. Бауман, о чем писали газеты при выставке картины. Наличие В. В. Стасова в картине можно объяснить тем фактом, что Бауман сидел вместе с племянницей критика – Е. Д. Стасовой, которая была после освобождения частой гостьей в доме Репина. «Можно предполагать, что освобождение Баумана и других политических заключенных не только повлияло на идейный замысел картины <...>, но и на выбор художником сюжета»⁴⁰. Можно сделать вывод, что «Репин объединил в своей картине лиц демократической направленности, интеллигенцию, которая боролась против самодержавия в революцию 1905 года вместе с пролетариатом»⁴¹.

В «Манифестации» образ революционера сильно подчеркнут. Репин здесь доходит почти до гротеска. Все крутится вокруг одного героя – лохматого, бледного, тощего. Художник играет на контрастах – другие персонажи картины показаны полными сил и жизненной энергии. Революционер и толпа оттеняют друг друга, усиливая разницу между собой и

³⁹ Крапивин З.И. И. Е. Репин и первая народная революция в России. 2004. С. 13.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же, с. 15.

создавая у зрителя противоречивые чувства: радость и жалость. «Он дошел в этом отношении до границ возможного. Сделать еще шаг – и перед нами будет явный гротеск или болезненно изломанная экспрессивность»⁴² – подчеркивает эту тенденцию в «Манифестации» Лясковская. В этом умении вовремя остановиться и заключается признак мастерства Репина.

В поздних работах вполне естественно, что автор ищет более точные способы обнажить психологию героев. Способность Репина откровенно передавать характеристики человека, настроение от того или иного события, с годами все более развивается.

Иногда это трансформируется в жестокую сатиру. Как, например, в «Большевике (или красноармейца) отнимающего хлеб у ребенка» 1918 года. Где Репин откровенно показывает свое отношение к власти. Толстое, мясистое лицо большевика с ехидным взглядом под низкими бровями не может оторвать от себя внимание зрителя. Скрюченная, закрытая поза сама за себя описывает подлость человека, расположившегося перед нами. Лицо ребенка пронизано ненавистью к большевику. Напряженные руки, пытающиеся уберечь самое ценное, намертво клешнями схватили булку. Другие персонажи кажутся не причастными к тайным действиям большевика – Репин будто показывает бытовую ситуацию, происходящую ежедневно на улицах города. То, что художнику неприятно он всегда высмеивал. Однако, тут он все ближе подходит к границе безобразного.

По своему духу близка «Манифестации» картина «Какой простор!» 1903 года. Она так же пронизана чувство свободы и радости. Репин драматично ставит героев против взбушевавшей стихии. Картина была написана под впечатлением от увиденного, и художник не скрывал этого. Мы можем видеть, что картина писалась до революционных событий, и в ней невозможно усматривать тот политический подтекст, который в нее вкладывают многие критики. «<...> Всем известно, что ассоциировалось в то

⁴² Лясковская О.А. Илья Ефимович Репин. 1982. С. 292.

время с прозвищем “студента-белоподкладочника”. Поэтому мы не можем воспринимать его как тип положительный. <...> художник не удержался от иронии»⁴³. В данной работе Репиным не вкладывался какой-либо политический подтекст – здесь лишь отображение радости момента жизни. Чувство иронии всегда были присуще художнику, но он более откровенно выражал ее в своих работах, как было рассмотрено на примерах ранее.

В это время Репин пишет большую работу – «Черноморская вольница». Картина долгое время занимала художника. Впервые выставив ее на всеобщее обозрение в 1909 году, впоследствии он несколько лет постоянно ее дорабатывал, меняя лица героев. Толпа запорожцев буквально заперты в лодке – Репин убрал весла, как было в первом варианте, обостряя момент принятия героев своей участи. Неизбежность смерти выражается в эйфорических, безумных действиях героев – кто во что горазд, каждый принимает события по-своему. Здесь интересно сравнить ее с общепризнанным шедевром мастера «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» 1880-1891 гг. В ней запорожцев объединяет смех: безумный, откровенный, сдержанный, злобный, захватывающий. Каждый из персонажей раскрыт по-своему. Идейно обе картины схожи – запорожцы объединены одним делом, одной культурой. Интересно заметить, что «Запорожцев» он так же долго писал, подыскивая нужные характеры и композицию. Здесь она ювелирно выверена – вертикально и горизонтально. Это вселяет в зрителя уверенность и какой-то внутренний посыл героев. Тогда как в «Черноморской вольнице» композиция шатка. Предполагаю, что это целенаправленно было сделано художником – он сам признает, что главное внимание в этой работе было обращено именно к композиции. Большая масса корабля соперничает с объемом моря, они почти равны – возможно, этим Репин хотел показать пограничное состояние, напряжённость до предела.

⁴³ Ляковская О.А. Илья Ефимович Репин. 1982. - С. 293.

Постепенно в поздних работах главным для художника становится настроение безумной эйфории, зародившейся в «Манифестации» с ее радостной, доходящей до неприязни, обнаженностью выражений лиц персонажей. В ней «пятном» грубого сухого отрешенного служит лишь лицо революционера. «Репин с течением времени, желая яснее выразить эмоцию мимикой, все чаще прибегал к ее подчеркиванию»⁴⁴. Далее это противоречивое чувство – радостного и обреченного – Репин развивает в «Черноморской вольнице». В последней – все решено, нет пути назад. Перед буйной стихией и стремительно приближающейся смертью наиболее всего проявляется настоящее лицо человека – его суть.

Драму Репин продолжал искать не только в социальных сюжетах, логическое окончание которых связано с изоляцией художника. Последнее способствовало новой волне интереса Репина к религиозным сюжетам.

Во второй половине XIX века внимание многих художников было обращено к библейским и евангельским сюжетам. Это было связано с некоторым кризисом, происходившим в то время внутри академической художественной системы. Главной проблемой было то, что историческая картина утратила большую идею. А так как исконно считалось, что библейские и евангельские сюжеты относятся к историческому жанру, то в нем и искали спасение художники этого времени. Встала проблема понимания целей и задач произведения, посвященного истории. И решением стало приближение событий и людей прошлого к настоящему. Художники стремились рассказать историю прошлого в своих полотнах. Им важно было показать исторические события глазами современников. Археология и этнография помогала им в этом – так как в конце XIX века наука переживала свой расцвет. Новые знания в данных областях придавали полотнам большую правдоподобность и живость. Попытки создания новых трактовок

⁴⁴ Там же.

евангельских сюжетов были явным отражением стремления художников найти новые пути в искусстве, дабы выйти к новым формам на рубеже веков.

Однако стоит воспринимать настроение эпохи скорее как фон, который не имел влияния на внутренние потребности художника. Здесь стоит сказать словами Лясковской: «Он слишком непосредственно эмоционально переживал любое художественное произведения, чтобы сохранить чувство стиля эпохи»⁴⁵. Репин не раз обращался к евангельским сюжетам на протяжении всего своего творческого пути. «Но к библейским сюжетам Репина тянуло всегда – это была академическая традиция, к которой прибавилось влияние толстовства, а кроме того, в этих сюжетах всегда присутствовало то драматическое начало, которое для Репина служило большой приманкой»⁴⁶. Однако это было весьма эпизодически и до 1910-х – 1920-х гг., скорее как некоторое краткосрочное увлечение и осмысление постулатов Л. Н. Толстого, совпавшее с тенденциями в искусстве рубежа веков. Не стоит забывать и тот факт, что прежде Репин расписывал церковные храмы, и религиозные картины были ему не чужды. «Время – лучший судья. Оно вовсе выветрило из нашей памяти все эти репинские разработки библейских сюжетов»⁴⁷.

Тем не менее, именно долгая дружба с писателем (с 1880 года) в совокупности со всеми выше перечисленными обстоятельствами способствовала укреплению евангельских сюжетов в творчестве Ильи Ефимовича.

В Куоккале во время истечения последнего десятка своей жизни и будучи отрезанным от событий, происходящих в России, художник подошел к этой теме более основательно и осознанно, если уместно сказать в данной ситуации – ведь ему на этот момент было более 70 лет. В одном из писем Репина В. Анофриеву в 1920-х годах мы можем прочесть следующее: «Когда

⁴⁵ Лясковская О. А. Илья Ефимович Репин. 1982. С. 317.

⁴⁶ Пророкова С.А. Репин. - С. 345.

⁴⁷ Там же.

наша церковь отлучила Льва Толстого, я дал слово не переступить порога церкви, но, когда чернь грабительски стала у власти и, расходившись, стала глумиться над всеми святынями народа, оскверняя церкви, я пошел в церковь... И теперь нахожу, что церковь есть великое знамя народа, и никто никогда не соберет так народ, как церковь».

Первой из работ этого периода стоит назвать «Отрок Христа во храме» 1918-1920 гг. - Репин акцентирует внимание на горе матери, пытающейся найти потерявшегося сына, и наконец, находит его среди учителей и не может в приступах радости сдержать своей любви – постоянно целует и сжимает мальчика. По композиции эскиз явно не доработан, на переднем плане сильно спорит по массе с двумя другими фигурами на картине изображенный учитель в восточном одеянии. Однако этот прием «кадрирования» Репин часто станет использовать в своих работах позднего периода, как например «Портрет Бельгийского короля» 1914 г. или «Гопак» 1927 г. Он приближает зрителя, делает его непосредственным участником событий. Ищет пути «входа» для зрителя и его вчувствования сюжета. Этот набросок – единственная работа, в которой Репин изображает Христа, однако, как было уже отмечено, внимание в сфокусировано не на нем.

Эта тенденция имело развитие в следующих работах. «Утро воскресенья. Христос и Мария Магдалина», начатая в 1921 году. Традиция, сложившаяся в изображении данного сюжета, сводится к тому, что композиция привлекает внимание к Христу, расположившемуся вдалеке от своей гробницы в обычной одежде. Репин же наоборот переносит акцент действий на усыпальницу сына Божьего. Замысел художника заключался в том, что Магдалина застигает Христа только-только вышедшего на свет из гробницы и скованного пеленами. Мы не можем узнать, кто это – тело Иисуса сокрыто под светлыми мощными драпировками.

Параллельно с «Утром воскресенья» Репин пишет еще одну картину – «Голгофа» 1921-1922 гг. Изображены три креста, один из которых уже лежит на земле. Кровь с него слизывают собаки. Каноническое изображение Иисуса

наполнено его смиренностью и мудростью, достигшей в муках. Художник же уходит от этого. Самое главное нововведение Репина – он не изображает самого Христа. Его уже сняли. Художник не оставляет от него следов. Только капли крови, жадно сглатывающие собаками. Про свою работу Репин сказал следующее: «Этого еще никто не изображал так, но мне кажется, что это именно так надо показывать». Действительно никто. Конечно, переосмыслением евангельских сюжетов занимался и Н. Н. Ге в 1893 г. Однако здесь художник оставляет в центре внимания самого Христа – жалкого, мучающегося, на грани безумия. Однако это было под стать своему времени. Одной из главных и объединяющей русских художников этого периода истории искусств была тенденция очеловечить Христа. Иисус более не принадлежал другому миру, не был продолжением божественного. Он стал позиционироваться как обычный человек, которому не чужды людские страхи и эмоции, испытываемые перед смертью. Но если у большинства художников решением этой проблемы было изображение мученического лица и тела Иисуса, то Репин в принципе отказывается от его фигуры. В работах художника позднего периода практически нигде нет изображения Христа. Репин идет дальше, показывая повседневную грязь, сокрытую от глаз зрителя. В отличие от своих современников, он умышленно показывает сцены как бы с изнанки. То, что спрятано за кулисами, когда зрители расходятся. В этом и есть правда жизни, правда по Репину.

Отдельно стоит отметить окружающий мир в религиозных работах художника 1920-х годов. В каждой работе он – невнятный, далекий, вымышленный, с каждой последующей работой все более абстрактный. Художником будто бы создавалась некоторая утопия, в которой только и можно изображать такого рода сюжеты. Возможно, Репин пытался нащупать, найти некоторую идеальную декорацию, которая бы соответствовала пониманию современного человека о том, где могли происходить события, связанные с Христом. Где эта грань, когда божественное переходит в повседневное? Есть ли она, нужна ли?

Художник будто тем самым показывает нам, как он пытается прочувствовать и осознать библейские и евангельские темы. Множество эскизов, вариантов композиций – следствия поисков художника. И к концу творчества приходит к таким законченным работам, как уже упоминавшаяся ранее «Голгофа». Это доказывает, что к концу жизни у Репина сложилось точно представление того, как нужно изображать такого рода полотна. Здесь уже нет следа поисков: открытых цветов и невнятного окружения. По мнению Дэвида Джексона: «мощная лебединая песня семидесятивосьмилетнего мастера, наполненная безнадежной грустью человеческого страдания, отличается от всего, что было создано художником в эти годы. В картине отсутствуют характерные для произведений тех лет многослойные наложения красок, экспрессивность живописного мазка, неряшливость письма. Она написана как будто на одном дыхании. В ней поражают не только страшные по материальности изображения мертвых тел разбойников, но и живописная выразительность пейзажной среды»⁴⁸.

У Репина наиболее удачно получались те работы, сюжет и историю которых он мог почувствовать, пережить, узнать из первых уст и рефлексировать на эти события, истории, людей. Именно поэтому одна из немногих картин на религиозную тему, которая сыскала признание у всего искусствоведческого круга, это «Воскрешение дочери Иаира» 1871 г. Картина создавалась во время обучения в Академии и под впечатлением от смерти старшей сестры Усти. Чувство скорби и ожидания чуда пронизывает всю картину и ощущается зрителем. Этот пример подтверждает тот факт, что Репин более всего удачно писал то, что чувствовал, видел, проживал сам – то, что было близко ему.

Тема божественного же всегда оставалась для него немного далекой, нераскрытой. Поэтому, именно после обсуждений с Л. Н. Толстым возникали новые образы и идеи для картин. Писатель помогал ему взглянуть на какие-

⁴⁸ Бородина Т.П. Репин в зарубежной критике конца XIX – начала XX вв. - С. 71

то истины по-другому, подсказывал идеи для наглядного изображения проповедей. С помощью таких дискуссий Репин хотел приблизиться к этой теме, найти новые трактовки, более точные способы выражения. Каждая новая работа, эскиз приближала его к этому. Более того, в конце жизни он сам неожиданно приблизился к церкви в связи с жизненными обстоятельствами. Некоторые работы на евангельские сюжеты в творчестве Репина были более удачны, некоторые – менее. Но их стоит рассматривать не как отдельные образцы данного направления в его творчестве, а как совокупность элементов, подчиняющихся общей проблеме. Как то, что имеет большую ценность в своем развитии, процессе. Репин был художником значительно опережавшим свое время. За ним безусловно признавалась слава как портретиста, и только в одном этом жанре он был родоначальником множества тенденций и нововведений. В исторической живописи он так же славился как мастер. Тем не менее, среди этого, многие работы воспринимались неуместными для творчества художника или его времени. То же касается и картин библейской и евангельской темы. Работы, написанные во время обучения в академии и точно попадающие в программу академиков нашли свое признание среди публики и искусствоведческого круга. Дальнейшее же оказалось слишком радикальным. Но именно в этом и их ценность. За Репиным сложился образ художника-передвижника, который в большинстве случаев играл против него. Публикой воспринималось только то, что вписывалось в этот самый образ. Тогда как следовало бы делать совсем наоборот. Репин был прогрессивен в своем творчестве. И к анализу его работ следует подходить так же. Человек, который создает работы на злобу дня, постоянно открыто рефлексировал на все происходящее в его жизни и жизни страны, просто не может рассматриваться в рамках одного метода анализа. Здесь необходимо рассматривать каждую тему в развитии. Картины на евангельские сюжеты служат ярким тому примером. Здесь не может быть описания или анализа нескольких картин по отдельности, здесь

должно быть описание одной идеи, которая складывается из всех работ, посвященных этой теме.

Наконец, в портретном жанре позднего творчества Репина художник приходит к сверх выразительности, порой доходящей до гротеска. Портреты Протодиакона 1877 г., П. А. Стрепетовой 1882 г. и поэта Войнова 1923–1926 гг. – написаны в разное время, и тонко показывают развитие стиля Репина. «Протодиакон» пишется в широкой манере письма, которая впоследствии станет главной в арсенале художника. Фигура расположена в $\frac{3}{4}$ к зрителю. Мощная ряса, охватывает полное тело дьякона, правая рука лежит на животе, намекая на недавнее чревоугодие, правая – держит посох, украшенный камнями. Густая борода, закрывая почти все лицо, акцентирует внимание на грозном взгляде. Репин пишет скорее собирательный образ, нежели конкретного человека. Художник тонко обналичивает греховные помыслы – чревоугодие – человека, которому по духовным меркам они должны быть чужды. Репин нагнетает атмосферу и настроение портрета объемами цветовых пятен и размерами самого холста. «Стрепетова» решается с точностью да наоборот. Здесь уже личная драма актрисы – сопереживание, страдание, что-то на грани между этими ощущениями. Об этом говорит глубокий, темный взгляд как из самой души, приоткрытый рот, напряженные брови. Лицо – единственное светлое пятно и даже оно в драматичном полумраке. Акцент на лице так же присущ и портрету Войнова. В отличие от двух других, здесь персоне не нуждается в контакте со зрителем – взгляд отведен в сторону вверх, разворот фигуры застигнут в пограничном состоянии, но поэт скорее отвернут, чем расположился к зрителю. Отстраненный задумчивый взгляд и поза показывают, что поэт в данное мгновение отстранен от внешнего мира, он ищет нужные слова, едва слышно их произносит, непринужденно держа наготове ручку. Атрибутика внешнего мира выражена лишь во фрагменте от колоны, за которой расположился Войнов. Репин со временем будто узнал всю психологию человека, всегда объясняя свои находки зрителю. В позднем творчестве он обнажает

склонности и характер в зафиксированном моменте главной деятельности человека. Уже не нужно расписывать окружение, давать полные трактовки или искать точное внешнее изображение характера. Нет необходимости дописывать колонну, вырисовывать всю ситуацию или атрибутику, как например он так же делал в «Портрете пианистки М. К. Бенуа» 1887 г., или в «Портрете артистки Беллы Горской» 1910 г. Портретируемым больше не нужно смотреть прямо на зрителя (или на художника в процессе написания работы), чтобы рассказать свою историю. Репин в поздних портретах становится наблюдателем больше, чем психологом. Главное для него – застать момент.

Это же мы можем увидеть и в групповых портретах. «Славянские композиторы» 1872 г. и «Финские знаменитости» 1922 г. (осталась незавершенной). В первой работе Репин старается каждого показать в таком развороте, чтобы была возможность увидеть кто перед нами, даже если личность сидит в дальнем углу. Позы их носят лишь ситуационный характер, нежели психологический – определяющий личность, говорящую за нее. Тогда как в «Финских знаменитостях» каждый занят своим делом. В некоторых случаях - так или иначе относящихся к роду занятий (например, в левом углу поэт Эйно Лейно; за ним, сидя за столом, композитор Ян Сибелиус увлеченно делает какие-то записи). В правом углу, некоторые, сидящие за столом, повернулись в сторону зрителя. Тем самым Репин показал, что он здесь лишь зритель, подглядевший момент, о чем я упоминала ранее. Хотя может быть, что фигура на первом плане, обращенная к зрителю спиной, и есть сам Репин. Таким образом, подчеркивающий еще больше, что он не причисляет себя к знаменитостям и лишь случайным образом здесь оказавшийся.

Как можно заметить, многие поздние работы имеют свое начало в крупных работах Репина времен расцвета его таланта и славы. На мой взгляд, начало откровенной, ничем неприкрытой эволюции художника следует начинать с «Садко» 1876 г. Здесь я соглашусь со словами Лентяшина: «<...>

терпеливо выслушивая критику в адрес “Садко” (1876), он впервые сбрасывает покров послушания, - служивший ему верой и правдой в отношениях и со Стасовым, и с Академией»⁴⁹. Действительно, она не поддается критериям ни тех, ни других. Картина – результат осмысления Репиным того, что уже не будет прежнего искусства, и он сам тоже не будет прежним. Если существуют импрессионисты, футуристы и другие «исты», то и он может смело развивать свои идеи и творческие эксперименты. Из толщи зеленоватой воды на нас идут заморские красавицы. Но главное не то, что на виду, главное сокрыто в гуще темных, почти черных красок. Это не свойственно Репину, обычно светом он обналичивал суть, подчеркивал главное (прим. «Воскрешение дочери Иаира», «Бурлаки на Волге»). Здесь же он уводит от истины, заставляя зрителя пройти этот путь самому, вместе с художником.

«Садко» - и есть для художника начало этого пути – его личного пути. Технически – пока еще нет, но внутри него происходит некоторое смещение ориентиров. Будучи в зрелом возрасте и под впечатлениями от увиденного, написать столь неординарную (в творчестве самого художника) по сюжету и уверенную в техническом исполнении работу – явный признак переоценки внутренних установок Репина. В связи с этим был связан и последующий расцвет гения художника, и создание таких больших работ, как «Запорожцы», «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», «Не ждали», «Крестный ход в Курской губернии», «Портрет Мусоргского» 1881 г. и многие другие.

Для своих новых задач и идей Репин должен был искать и новые технические приемы. Пересмотр взглядов требовал от художника и пересмотра своего цвета и фактуры. В поздний период на первый взгляд кажется, что Репин совершенно другой – и это справедливо. Однако если провести более глубокий анализ, можно заметить, что он все тот же. И

⁴⁹ *Леняшин В.А.* Репин : Посещение музея – приглашение к реальности. - С. 12.

поздний Репин – это его личный этап эволюции. К чему могли привести другие творческие эксперименты в 1910-1920-х гг.?

Если в развитии сюжета Репин не был столь радикальным и круг его рефлексии оставался всегда примерно одним и тем же: борьба за свободу, образ народа, психология портрета, впечатления от жизненных ситуаций. То характер письма как будто вывернулся на изнанку: то, что было гладким – стало растрепанным; что имело мягкие переходы цвета, контрастно сопоставлялось друг другу. Но действительно ли все так наивно просто, как кажется на первый взгляд?

2.2 Эволюция стиля и техники

«Совершенно справедливо осознавая себя продолжателем реалистических традиций XIX века, Репин, однако, в ряде работ не остается чуждым тех форм и способов художественной типизации действительности, которые несло с собою новое время, новое творческое мышление»⁵⁰. Трудно судить о том, насколько сильно повлияли на художника новые веяния, пришедшие с новым временем. Поскольку тяга к творческим экспериментам всегда была присуща Репину. Я склонна к тому, что модернисты повлияли на творчество Репина психологически. «Садко» было осмысленной рефлексией на текущее положение искусства, вызовом самому себе, разрывом связи с академической традицией. Его последующие бесконечные поиски пусть и приводили к негативной критике, но это подтверждает сам факт их наличия и их радикальный характер. Через них он находил нужные решения для своих больших работ. Это не могло вписываться не в одно из направлений. Репин старался развивать свою творческую философию.

Одной из главных особенностей творчества Репина является тема телесности. «Мой главный принцип в живописи: плоть и материя как таковая. Мне нет дела до особенных красок, красивого колорита, изящных

⁵⁰ Стернин Г.Ю. Илья Ефимович Репин. - С. 94.

мазков и виртуозности кисти. Я всегда преследовал суть: тело как тело. Правда так правда». Само тело как олицетворение правды. Живое, подвижное, дикое. Репин в поздних работах более чем ранее лепит форму широкими мазками, толстыми слоями краски.

В начале своего творческого пути это происходило не так уверенно и раскрепощенно. Его академические работы «Иов и его друзья», «Воскрешение дочери Иаира» нарочито сглажены, программно идеальны. В них он следует тому, что принято (в данном случае в Академии), не решаясь писать ярко, размашисто и мощно. Но в художнике уже это есть – мы можем увидеть это в одной из ранних работ этого же периода – «Плач пророка Иеремии на развалинах Иерусалима», написанной в том же 1870 году. Он пишет уверенно, широко, контрастно фигуру, камни, стену. У всего ощущается материал, природа – во всем раскрывается истина, сущность предмета изображения. «Самый штрих его карандаша, самый почерк – железный, когда передает он железо, бархатный, когда передает бархат, воспроизводящий самое существо каждой вещи, ее основную породу»⁵¹. С. К. Маковский затрагивая тему телесности, пишет следующее: «... он определяет линию лба, изгиб носа, движение плеч, взгляд, бессознательную усмешку, морщину, подробность, мелочь – и перед нами весь человек, человек во всем своем типическом несовершенстве, но не тот человек, который созерцает, мыслит, верит, овеянный сумраком своего «я», а тот, который ест, спит, двигается, болеет и наслаждается, - животный двойник человека, признанный к самостоятельному бытию волей беспощадного наблюдения»⁵².

Этот интерес Репина к телесности физиологической перерастает в телесность психологическую. Это выражение взгляда, позы, движения. Отсюда появляется его некоторая беспощадность в изображении людей. Он не приукрашает, не смягчает углы. Он пишет так, как оно есть, еще более

⁵¹ Чуковский К.И. Илья Репин. 1969. С. 43.

⁵² Маковский С.К. Силуэты русских художников. - С 154.

заостряя какие-то черты внешности и характера. «Ему и здесь нужна была суть предмета. Характер так характер, а если ради «сути» приходилось жертвовать деталями, наиболее виртуозно написанными, он, не задумываясь, шел на эту жертву, так как согласно его суровой эстетике виртуозничанье для подлинного искусства – помеха»⁵³.

Эта философия телесности Репина со временем все более проявлялась в его работах. Если в первые десятилетия его творчества она распространялась только на портреты и какие-то единичные картины, то после 1900-х стала преобладающей во всем, что было изображено на репинских холстах. Люди, природа, помещения – все становилось частью целого. Некоторым хаосом жизни зафиксированным в одном моменте. Этим же можно было бы объяснить и постоянное стремление Репина переписать свои работы, поменять композицию, выбрать нужную. «На девятом десятке лет моих усилий я прихожу к убеждению, что мне надо вообще очень долго, долго работать над сюжетом (искать, менять, переделывать, не жалея труда), и тогда в конце концов я попадаю в неожиданные клады и только тогда чувствую и сам, что это уже драгоценность... нечто еще небывалое, - редкость...»⁵⁴. Сам процесс создания картины становился неотъемлемой её частью. Эскизы и наброски как следы развития мысли художника, её эволюции. Более того, наглядным изображением самой философии жизни в её изменчивости и скоротечности.

Этой идее подыгрывала и манера написания работ Репиным. Художник передавал свое восприятие личности какого-либо человека или события практически тактильными ощущениями. «Кочегар» 1887 г. - широкие толстые слои краски сочно вылепливают форму. Нету детальной, программной проработки – лишь голые (в прямом и переносном смысле) формы, силуэты.

⁵³ Чуковский К.И. Илья Репин. 1969. С. 55.

⁵⁴ Чуковский К.И. Современники. - С. 417.

Неравномерные мазки сплошных цветовых пятен фонов или драпировок возбуждают глаз зрителя. Больше нет сглаженности. Всё подчинено идее изменчивости жизни, её неуловимости. Трудно зафиксировать её миг. Даже в жизни мы улавливаем лишь образ, настроение, не вдаваясь в детали. Вроде бы даже сидящий в одной позе человек может незаметно изменять выражение своего лица, чуть опустив уголок рта или расслабив мышцу лба.

Все художественные критики отмечали способность Репина к психологическому портрету. Его умение подчеркнуть индивидуальность человека – по сей день остается бесспорным. Но несправедливо говорить о том, что в позднем творчестве таланты художника пошли на спад. В подтверждение этой мысли стоит рассмотреть несколько работ разных периодов, дабы наглядно увидеть развитие репинских идей.

Портреты Протодиакона, Стрепетовой и поэта Войнова, уже упоминавшиеся ранее. Все они написаны в одной, более грубой манере художника. Опасно ставить в один ряд с Протодиаконом малоизвестные портреты, так как он является безусловным шедевром Репина. Тем не менее, в нем есть то, что объединяет его с двумя другими портретами в этом ряду. Это экспрессивная кладка краски и стремление к передаче телесности, о которой было сказано выше. Можно взглянуть на «Н. А. Мудрогель в позе П. М. Третьякова в залах галереи» 1904 г. Одна рука фигуры будто написана тремя мазками, но она не выглядит мертвой, скорее наоборот. Границы мазков четко очерчивают анатомию кисти, ощущение кости, вен, едва напрягшихся мышц. Все лицо в глубокой тени, тем не менее, до предела ощутима подвижность мимики лица. Нет прорисовки – все застигнуто здесь и сейчас.

«Портрет пианистки М.К.Бенуа» 1887 – не дописан художником и более всего иллюстрирует осмысление телесности и психологизма личности в творчестве Репина. Лицо гладко прорисовано, рука застыла в изящном изгибе. Однако, кисти только лишь намечены широкими общими мазками.

Случайность или нет? Они в движении – пальцы пианистки перебирают клавиши фортепьяно – в них жизнь и характер, особенность личности, сидящей перед нами. Складки платья также меняются под влиянием импульсов, исходящих от движения рук. Постепенно это движение красочной фактуры переходит и в лицо портретируемого, как, например, в «Портрете писательницы Т.Л.Щепкиной-Куперник» 1914 г. Репин «щупает» крупное лицо женщины. Взгляд отводится чуть в сторону, его немного печальный настрой противоречит натянутой улыбке писательницы. Репин чувствует это и пытается передать. Черты характера человека и его возраста впоследствии передаются именно в этом движении фактур. «Портрет академика И. П. Павлова» 1924 г. – здесь нет легко считываемых признаков возраста. Хаотичные мелкие, но уверенные мазки вырисовывают нам паутину уже дряблой кожи старого академика и его густую, пышную бороду.

Персональная драма становится иллюстративной, физически ощутимой. В поздних работах Репин обостряет это и в неожиданных композициях. В ней он также продолжает развивать тему телесности, точнее подыгрывать ей. Исходя из идеи, что тело является чем-то подвижным, откровенным, он постепенно начинает выворачивать композицию, находя нестандартные ракурсы. Так же делает он это постепенно. «Бельгийский король Альберт в момент взрыва плотины в 1914 году» 1914г. Название говорит само за себя – художник ловит момент. Сходство с натурой в портретном изображении ему неважно, он намечает сосредоточенный на грани безумного испуга взгляд наездника. Взгляд расположен на вертикальной линии ровно посередине картины. В такт ему художник направляет взгляд лошади. Сам эпизод – вырезан фрагментарно, как камера кинематографа, случайно поймавшего момент. Репин применяет здесь другие композиционные решения, что были раньше «и прежде всего живописно-фактурной экспрессией, явно выходящей за нужды собственно изображения и совпадающей со столь же темпераментным плоскостно-пространственным

выявлением объема»⁵⁵. Репин максимально приближает зрителя к выразительной позе короля и коня. Он практически сталкивает их лбами. Делает он это явно целенаправленно, не мог Репин случайно сделать это, даже несмотря на то, что рисовал с фотографии. Если бы художник изобразил фигуры в полный рост, это бы уводило от сиюминутных эмоций короля, от ощущения страха в его глазах. У зрителя в таком случае создавалось бы впечатление величия и эмоционального напора Альберта. Сюжет бы сместился в сторону настроения войны в целом. Тогда как Репину здесь важнее показать частный, уникальный случай. Главную суть – мгновенные впечатления короля от увиденного; он видит и ощущает, но все равно продолжает битву, невзирая на эмоции, присущие любому человеку.

Интересно продолжение телесности Репина в композиции «Гопака» 1927 г. Художник здесь играет сложной расстановкой фигур и их позами. Согнутые, развернутые, скрюченные, напряженные – тела казаков будто хаотично расположены Репиным по полотну. Трудно уловить начало и конец их движения. Безумная радость, эйфория постепенно захватывает каждого персонажа. Начинается оно с фигуры, неожиданно летящей из верхнего левого угла на главного танцующего запорожца справа. В разрез этой линии движения наметились голые тела, останавливающие взгляд зрителя и представляющие некоторую композиционную паузу. Кажется, что элементы картины находятся в полном диссонансе, но если мысленно убрать хотя бы одну из указанных фигур, тут же все разрушится.

В этом есть некоторого рода коллажность. В позднем творчестве Репин прибегает к осознанному фрагментарному наложению элементов. В этот период художник работает, опираясь на свои воспоминания и наброски, сделанные ранее. У него нет возможности писать с натуры. Если учесть особенности его богатого визуального опыта и впечатлительности, то можно предположить, что такие живые и интересные приемы обнаружили свое

⁵⁵ Гнедич П. Король Альберт и Крючков. Репин // Петроградская газета. 1914. №41. 21 дек.

место и время в творчестве Репина. Картина является неоконченной – нет прорисовки лиц, но это не имеет значение. Репину важно «вывернуть» характер – показать национальную сущность. Изгибы тел, напряжение рук, общий силуэт фигуры – все направленно на главную цель художника. В такт этому художник использует характерную для поздних работ палитру и фактурный мазок. Картина является синтезом его многолетних наработок и развития идеи телесности.

Несправедливо замечание Лясковской о манере Репина поздних годов: «Слияние граничащей с гротеском экспрессивности с чертами стилизации <...> не закономерно»⁵⁶. Все с точностью да наоборот. «Гротескная экспрессивность» весьма органично развивается из стремления художника к чрезмерной выразительности изображения. В сочетании с его чувствительностью к событиям жизни страны и тем более художественной ее части, помогало Репину развивать свою собственную манеру, это давало ему большую уверенность и свободу. «Его портреты всегда ближе к сатирам, чем к поэмам. В их сходстве есть что-то смешное и пугающее. Странное, недоброе сходство»⁵⁷. Соглашусь, на грани. Схватить невидимое глазу движение мышц – это признак мастерства и тонкой наблюдательности. Репин к этому пришел только в позднем творчестве. До этого он полжизни посвятил изучению психологии человека, рисуя несчетное множество портретов разных слоев населения.

Илья Ефимович Репин был ярким поклонником правды жизни. И в портретах, и в жанровых работах он не пытался лукавить или смягчать углы, скорее даже наоборот. Интерес к людям и правде порождает необходимость владения несколькими техниками написания. Со временем Репин все более связывает портретное сходство в постановке фигуры, ракурсе модели со способом его изображения. Этим я хочу сказать, что в поздних портретах художника все больше ощущается значение письма, характер удара кисти. В

⁵⁶ Лясковская О.А. Илья Ефимович Репин. 1982. С. 458.

⁵⁷ Маковский С.К. Силуэты русских художников. - С. 154.

его картинах позднего периода будто создается еще одно измерение – вибрация от кладки мазков, благодаря которым можно «проникнуть» в голову портретируемого или оказаться под впечатлением от событий, изображенных на холстах. Таким образом, Репин уменьшает дистанцию между изображением и зрителем. Драма с его холстов переходит во внутреннюю драму чувств и эмоций зрителя.

С самого начала своего творческого пути можно выделить две живописные манеры: первая – писалась на гладком холсте, сдержанным, спокойным мазком, вторая – наоборот, более темпераментная, размашистая, для которой брался грубый холст (так называемая рогожка). Так же обстоит ситуация и в рисунке – их можно разделить на две категории. В одной части из них главенствует линия – уверенная, динамичная, яркая. Она имеет свою глубину и объем и четко очерчивает форму. Изредка дополняется мелкой штриховкой для более мягкого выявления объема, но всё же остается доминантой. Сюда я отношу и работы, где есть множество поисковых тонких линий, среди которых выделена одна единственная. Другая часть рисунков подчинена штриху. Академически верный штрих, ювелирно прорисовывающий каждую складку на ткани или коже. Таким образом художник организует все пространство листа, он умело оставляет «воздух» и не глушит его измученными линиями. Многие графические работы Репина – результат сочетания обеих этих манер. Некоторые теоретики искусства выделяют еще такую манеру, которую, одним словом, можно описать как растушевка. Я его отношу больше к живописной части творчества художника и не беру в отдельную группу, так как здесь скорее игра на светотеневых ощущениях от натуры, что больше применимо к живописи, нежели к рисунку, на мой взгляд.

Графические и живописные приемы у Репина со временем сливаются друг с другом. Новые задачи живописной передачи пространства и световоздушной среды приводят к отказу от четкой линейной замкнутости. «Линия постепенно становится все более прерывистой. Это мы наблюдаем в

особенности в быстрых набросках»⁵⁸. Репинская «гладкость» становится более невнятной и вскоре вовсе уходит, уступая место экспрессивной манере письма. Мазки смешивают пространство и объекты в нем, становясь единым неразрывным целым. Общая масса – одна идея. Они не только создают форму, они являются самой этой формой.

В работах Репина практически во всех случаях, за исключением более ранних, где академически поставлен рисунок и нет той самой уверенной и динамичной линии, чувствуется экспрессивное (импрессионистическое – если говорить языком советских исследователей) начало художника. Оно, как мне кажется, отображалось в разном количестве и качестве на протяжении всего творчества художника. И в поздний его период имело свое логическое развитие.

На примерах поздних работ Репина, рассмотренных выше, мы видим, что идея телесности постепенно развивалась и проникала во все возможные способы ее проявления от меньшего к большему, от портретной схожести до характера письма и композиции картины.

2.3 Развитие колорита

Отношение Репина к цвету выражалось в следующих словах: «Краски у нас – орудие, они должны выражать наши мысли. Колорит наш не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке».

Для художника цвет воспринимается «идейно» – для каждого типа сюжетов он использует свои палитры.

Так, например революционные картины Репин решает в огненно-красной гамме, настраивающей зрителя на соответствующее эмоциональное восприятие. Ярко-алыми решаются «Красные похороны», где цвет привносит в траурное событие социальный подтекст. Красный – буквально призывает к

⁵⁸ Лясковская О.А. Илья Ефимович Репин. 1982. С. 306.

сплоченности народа даже во время похорон, смерть одного не должна для остальных пошатнуть веру в идею свободы. На фоне алого пятна народа Репин контрастно вписывает фигуру и жест оратора.

Также художник решает эскиз для «Манифестации». Здесь уже предвкушение радости свободы дополняется золотистыми пятнами, красный цвет фрагментарно используется художником на платье женщины на переднем плане и в развивающихся то там, то тут флагах. Однако, итоговый вариант (дописывающийся значительно позже) Репин дополняет серо-синими оттенками, иногда доходящих до открытого ультрамарина. Художник целенаправленно таким способом придает этому событию впечатление цветастого праздника – ощущение счастья приближающейся свободы.

Красным цветом Репин обозначал так же революционера и в «Аресте пропагандиста», противопоставляя ему темными пятнами фигуры полицейских. Фигура старика, слабо удерживающая революционера, специально подчеркнул нейтральным серым цветом. Так художник откровенно говорит о его значимости в сюжете.

«Иван Грозный и сын его Иван» так же представляет собой темную массу, в которой можно различить силуэт черной и золотисто-розовой фигур. Все, что окружает персонажей, будто постепенно пропитывается кровью: ковры, подушка, стены. Здесь цвет плавно распространяется и уходит в темноту, накаляя драму сюжета. В дальнейшей переработке «Сыноубийца» 1909 года художник еще более подчеркивает эту идею, вводя светлое пятно ковра рядом с сыном, будто очерчивающее визуальные границы оставшихся миллисекунд жизни. Глубокий алый становится болезненно оранжевым, что делает картину отталкивающей.

В этом чувствует психологический гротеск Репина, присущий ему в позднем творчестве. С годами это развивается в тонкую психологизацию цвета и его использование. В дальнейшем творчестве красный цвет у художника приобретает символическое значение власти. Например,

«Портрет премьер-министра Столыпина» 1910 г., где фон решен бардовыми оттенками, как бы намекающими на сферу деятельности персоны. Или пятно ярко-красного стола, собравшего за собой судей, в картине «Пушкин читает свою поэзию перед Державиным на лицейском экзамене в Царском селе» 1911 г. Алый так же перекликается с манжетами юного поэта, акцентируя внимание на волевые движения читающего.

В продолжение идеи психологизации цвета стоит рассмотреть работы Репина религиозных сюжетов.

В поздние годы к ним относятся «Христос с чашей» 1894 г., «Иди за мной, Сатано» 1895 и 1901-1903 гг., «Отрок Христа во храме» 1919-1920 гг. и «Голгофа» 1921-1922 гг. Репина-реалиста с мягким, золотисто-бордовым колоритом здесь нет. Все они во власти пурпурных, фиолетовых и небесно-голубых оттенков. В поздние годы они становятся главными для художника в изображении религиозных сюжетов. С помощью них Репин осмысляет мир реальный и нематериальный. Цветощущение от вышеперечисленных работ погружает в мир духовного, божественного.

К этому Репин пришел не сразу. В наброске «Отыди от меня, Сатано», датированной 1860-ми годами, художник явно ищет цвет. Общее пятно фона – открытый цвет индиго, сквозь который просачивается изумрудные вкрапления зеленого цвета. На фигуре Христа они переходят в болезненный желто-зеленый цвет. «Иди за мной, Сатано» 1891 года – открытый синий и красный становится мягче, светлее и значительно меньше в общем цветовом решении наброска. Цвет не доминирует, он акцентирует. Еще тоньше выглядит решение 1895 года – Репин значительно снижает яркость, почти обесцвечивает. Фон уже намечается приглушенным розовым и серо-фиолетовыми оттенками. Рыжевато-красный фрагментарно обозначает языки пламени. Длинные мазки письма придают картине внутреннюю вибрацию и напряжение. Розовый вновь появляется в варианте 1901-1903 гг., иногда именуемый как «Искушение Христа». В последующих работах цвет становится главным аккомпанементом всех работ данного типа. Могу

предположить, что розовато-фиолетовый цвет у Репина становится чем-то пограничным, что находится между мирами реального и духовного.

Пограничное есть в самом понимании Христа – человек или бог? Жизнь или смерть? «Христос с чашей» 1894 г. и «Богоматерь с младенцем» 1896 г. – тела подчеркнуто бледные, зеленоисто-охристые. Они уже были таковыми в ранних работах художника, например «Плач пророка Иеремии на развалинах Иерусалима» 1870 и «Диоген и мальчик» 1867 г.

Посмотрев на эти работы, можно заметить черты их объединяющие. Даже если рассматривать одну из таких серьезных работ, как «Иов и его друзья» 1869 г., в ней также присутствует легкая голубовато-зеленая дымка. Возможно, что с помощью колорита Репин разграничивает для себя и для зрителя, что есть реальное, а что остается за чертой.

Развитие цвета, как и сюжета, в религиозных картинах Репина происходило очень постепенно. Художника явно увлекала эта тема, но ввиду того, что в разные периоды жизни Репина его внимание могли привлечь более актуальные темы, он не мог достаточное время уделить осмыслению данных картин.

Изоляция предоставила художнику это самое время и возможность. Благодаря имеющимся наброскам и последующим экспериментам, художник смог создать «Голгофу» 1921-1922 гг. К слову, значительно отличающейся от варианта 1909 г. В позднем варианте Репин точно нашел цветовое и световое соотношение. Здесь нет вульгарных цветов, здесь даже нет Христа. Все подчиненно идее. Этот пример служит ярким доказательством того, как во имя одной работы Репин мог годами, а то и десятилетиями, переписывать, искать, откладывать и находить нужные художественные приемы, постановку тел, цветовые сочетания и их массы в картине.

Если сложить все работы Репина, то можно составить полную картину его жизни. События и люди, которые его окружали, отражены в каждом его наброске или большом полотне. На первый взгляд неожиданные сюжеты и

цвета могут оказаться результатом долгого осмысления художником интересующей его темы. «Голгофа» 1922 г. служит ярким тому примером. Работы, которые наиболее всего выделяются из общего фона творческой деятельности художника, скорее всего, имеют наибольшую ценность в его личной профессиональной эволюции. Репин никогда не скрывал свою практику в уничтожении тех работ, которые были ему не по душе. Сколько раз его современники отмечали, что он может переписывать одну и ту же картину, не щадя своих интересных наработок.

Анализ проведенный в этой главе не является достаточно полным. Уверена, что можно найти и провести еще множество параллелей развития творческого метода Репина. Здесь я попыталась раскрыть понимание позднего творчества художника. Показать наглядно, как возможно трактовать его работы, датированные 1900-1920-ми годами. Более того, восполнить пробелы недопонимания каких-либо работ, экспериментов художника в ранние и зрелые его годы.

В позднем творчестве все внимание Репина занимает его осмысление телесности. Оно выражается в: портретной выразительности, композиции, технике написания и новом колорите. Правдивость изображения эволюционирует в откровенную иронию или гротеск, оголяя скрытые характеристики изображаемого; композиция постепенно «выворачивает» сюжет событий, придавая большую динамику; цвет развивается «идейно», становясь дополнительным инструментом для выявления главного в картине и подчеркивая фактуры, которые в свою очередь создают дополнительную телесную вибрацию работ. Каждую из этих составляющих Репин постепенно развивает, находя нужное соотношение после каждого наброска. В дальнейшем результатом их становятся готовые работы, которые во всем творчестве художника служат некоторыми фиксирующими «точками». То есть результатом его поиска и огромной работы над своим стилем.

Происходили эти изменения постепенно. По критическим статьям и заметкам современника, можно видеть, как реагировало общественное

мнение на их постепенное увеличение в творчестве Репина. Постепенно главные преимущества художника рассматривались как недостатки и деградация, на самом деле, являющиеся прямым продолжением его достоинств и логичным развитием стиля Ильи Ефимовича.

ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ПОЗДНЕГО ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА

3.1 Экспериментальные картины как основа переосмысления Репина

В творчестве позднего Репина можно выделить некоторые работы, которые выпадают из общего фона развития художника. Тем не менее, представляют собой ценность в переосмыслении взгляда на позднее творчество художника.

К числу таких работ я отношу: «В осажденной Москве 1812 года» 1912 г., «Конный портрет» 1913 г., этюд к «Дуэли» 1913 г., «Спящий казак» 1914г., «Портрет Керенского» 1917 г. Перечисленные работы воспринимаются в искусствоведческой литературе и критических статьях, как яркий признак упадка таланта художника и, по их мнению, подтверждают миф о том, что гений Репина в поздние годы пошел на спад и творческую деградацию. Например, рассматривая «Гопака» Лясковская отмечает: «Нарисована картина плохо, некоторые фигуры едва различимы, композиционно она не слажена, пестра по краскам»⁵⁹. О «Дуэли» газета «Речь»: «О «Поединке» лучше не говорить: до такой степени неприятен замученный глухой тон этой картины, менее всего передающий живопись раннего утра, до такой степени придуманы позирующие фигуры (исключение - доктор, возящийся над раненым), частью по «типам» и выражению взятых из прежних картин художника»⁶⁰. Чуковский в одном письме от 4 октября 1917 года выражает свое мнение о портрете Керенского: «В каждом мазке чувствуется, что Репин умер и не воскреснет, хотя... портрет Керенского смел, Керенский тускло глядит с тускло написанного зализанного коричневого портрета, но на волосах у него безвкуснейший и

⁵⁹ Лясковская О.А. Илья Ефимович Репин. 1982. С. 467.

⁶⁰ Ростиславов А. Дряхлость и румяна. (42-я передвижная выставка.) // Речь. 1914. №42. 23 февр.

претенциознейший зайчик. – Так и нужно! – объясняет Репин – тут не монументальный портрет, а случайный, случайного человека...<...>».

Последние слова самого художника выдают его намерения. Художник, как и всегда, ставит перед собой новые цели и находит новые решения. Художественная интуиция по-прежнему не изменяет Репину. «В изображениях <...> Киренского <...> присутствует какое-то странное освещение – яркие, но скользящие лучи, которые как будто не позволяют уловить настоящую форму изображенного, а создают театральный эффект преходящего действия. К такому живописному решению Репин пришел интуитивно, но оказался очень точен в своих наблюдениях и общей характеристике мелькнувших и тут же исчезнувших «героев» дня»⁶¹.

В картинах «В осажденной Москве 1812 года» и «Гопаке» - художник явно экспериментирует с композицией. Холст будто бы не может вместить всего движения происходящих на нем событий танцующих казаков или бегущих в разные стороны солдат и горожан. Здесь стоит отметить, что в поздние годы Репин писал множество работ по памяти, либо, если это была заказная картина, то мог воспользоваться снимками (благодаря влиянию Н. Б. Нордман, художник умел пользоваться фотоаппаратом). Анализируя фотоархив Репина, Е. В. Кириллина справедливо отмечает: «Более всего в творческой практике он ценил непосредственное свое впечатление от виденного, а подсобный изобразительный материал высоко ставил как средство для наиболее правдивого и полного отображения реальной природы. И для Репина, человека жадно осваивающего видимый мир, фотография, как и этюды, рисунки, была средством анализа природы, которая, синтезируясь потом в картинах, поражала его современников и поражает зрителя по настоящее время живой жизнью, как бы идущей за раму полотна и захватывающей непосредственностью переживаний вечных человеческих

⁶¹ Кириллина Е.В. Репин в «Пенатах». 1977. С. 173.

проблем и истин»⁶². Несомненно, фотоаппарат позволяет быстрее работать с композицией. Репин мог делать десятки снимков в поисках нужного решения. Данные работы – вероятно, могли быть результатом того «синтеза», про который говорит Кириллина.

Я предлагаю относиться к этим картинам, как к картинам экспериментальной линии в творчестве художника. Соглашусь с Лясковской в ее замечании о «Гопаке»: «Картина могла быть выполнена художником в этом возрасте только приблизительно, в декоративном плане, но она интересна как последний замысел и последнее утешение великого мастера»⁶³. Путем экспериментов и скрытых от чужих глаз наработок художник мог создавать большие работы, впоследствии становящиеся шедеврами русского изобразительного искусства. Вышеупомянутые работы обретают значение и смысл в творчестве художника, если их рассматривать совместно с другими картинами Репина, написанных ранее.

Более наглядно мои слова могут проиллюстрировать другие работы, сделанные Репиным до переезда в Финляндию и его последующей изоляцией от России. «Отыди от меня Сатано» 1860-х гг., один из эскизов к «Воскрешению дочери Иаира» 1871 г., этюд «Молодой солдат. Парижский тип» 1870-е гг., «Выход патриарха Гермогена» 1881 г., «Христос в Гефсиманском саду» 1880-х гг., «Христос» 1884 г. Это малая часть работ создавалась параллельно с общепринятыми образцами гения Репина. Они иллюстрируют тот факт, что художник всегда был в поисках новых идей и личных разработок, которыми ни с кем не делился. Зачастую в его письмах друзьям можно найти строки с признаниями о том, что он некоторое время работает над какой-либо идеей, картиной. О многих его работах узнавали только спустя годы – во время жизни художника или через несколько лет –

⁶² Кириллина Е.В. О работе И. Е. Репина с натурой : По материалам фотоархива художника // Сб. ст. : К 150-летию со дня рождения / Гос. Рус. Музей. – СПб., 1994. С. 102.

⁶³ Лясковская О.А. Илья Ефимович Репин. 1982. С. 467.

после смерти. Думаю, что и по сей день множество работ художника остаются в тени неизвестного.

Наличие же такого рода работ, прежде всего, говорит не об упадке или деградации Репина как художника. Наоборот, о гибкости ума и интуиции, не изменяющих Илье Ефимовичу в последние годы его жизни. Как было описано мною в первой главе, старческая деградация наступает только при условии резкого снижения умственной и физической деятельности. В случае с Репиным, он сохранял ее до самых последних дней, преодолевая боль и усталость.

Подводя итог вышесказанному, могу сделать вывод, что поздний Репин не может оцениваться как упаднический. Он в принципе другой. Но если критики придают этому негативный оттенок, то я свожу свою мысль к тому, что он другой в нейтральном тоне. Безусловно, поздние работы отличаются от того, что он делал ранее. Тем более этот период его творческой деятельности представляется важным к более глубокому изучению и исследованию. В последние годы своей жизни Репин осознанно подходит к своей проблеме цвета, композиции, сюжета. Через художественные эксперименты он перерождает в себе свои идеи и свой стиль.

Множество исследователей пытаются определить его в программу той или иной школы, но по факту Репин писал вне какой-либо общеизвестной системы. Это феномен уникального художника, развивавшего свои идеи и художественные принципы, ориентируясь в большинстве случаев лишь на внутренние задачи сюжета. Благодаря художественным экспериментам Репина создавались шедевры, соответствовавшие и чуть опережавшие свое время. Именно поэтому всеми признается его вклад в русскую живопись и графику. Проблема Репина лишь в том, что он создал собственную живописную систему. С годами главные характеристики творчества Ильи Ефимовича – телесность, техническая виртуозность, колористическая выразительность – имеют логическое развитие в каждой работе художника, порой доходя до гротеска, предела своих возможностей. Постепенно у

русского зрителя-критика, постоянно обильно насыщавшегося работами Репина, начинает возникать неприятие. Последнее все больше возрастает и доходит до полного отвращения от поздних работ художника. Критические статьи все более активно и развернуто с годами обозревают поздние работы Репина. Это служит наглядным барометром состояния стиля Ильи Ефимовича.

Наличие у Репина своей живописной системы требует к себе более пристального внимания исследователей. Позднее творчество – это лишь последняя стадия его эволюции. Здесь требуется пошаговое изучение художника, вплоть до его истоков развития как творческой личности. Это поможет создать более полную и самодостаточную картину о художнике и, возможно, русского искусства конца XIX – начала XX столетия.

3.2 Перспективы изучения позднего творчества Репина

При изучении позднего творчества Репина возникает проблема его непредвзятой оценки критиками и искусствоведами. В первой главе я рассмотрела главные их аргументы: Анализ этих факторов восприятия позднего творчества Репина показал, что перед нами уже должны стоять другие вопросы. Прежде всего, о сохранности работ художника. Составление полных каталогов его работ – одна из главных задач сегодняшних исследователей. Каждая из новонайденных картин Репина может дать полное точное представление о развитии идей художника, его профессиональной эволюции.

Абсолютно естественно, что у любого талантливого художника наряду с шедеврами есть некоторое количество второсортных работ. Просто невозможно постоянно создавать картины, поражающие мастерством художника. Тем более с той продуктивностью, с которой работал Илья Ефимович Репин, создавая десятки, а то и сотни картин, набросков, этюдов ежегодно.

Художник постоянно экспериментировал, создавая тем самым группы работ, которые по техническим критериям могли быть отнесены к абсолютно разным авторам. Его чуткость к окружающему миру и подвижность помогла ему создать наследство, которым по сей день восхищаются не только в России, но и по всему миру.

Т. П. Бородин в своих статьях о зарубежной прессе (Итальянской, Американской, Немецкой и многих других), посвященной позднему творчеству Репина неизменно приходила к общему выводу, что «его ценили и как мыслителя, и как большого мастера кисти. Он не работал в стиле какой-либо школы. Это был художник, создавший живописную систему, исходя из внутренних задач сюжета. Поэтому как бы не менялись художественные вкусы, какие бы направления не приходили на смену друг другу и не завоевывали ведущее место в искусстве, работы Репина, судя по высказываниям западных критиков, всегда воспринимали как своеобразные, неординарные явления»⁶⁴.

Самобытность Репина сделала его отличным от всего русского искусства. Зарубежными коллегами, видевшим многие его работы, созданные не только в период с 1910 по 1930 гг., но и ранее, наблюдалась его эволюция и особый вклад в мировое искусство. Многие из них покупались в самые первые дни выставок. Это указывает не только на ценность его работ, но и исходные точки их поиска и возможности предоставления современному зрителю и исследователю.

Исследование поздних работ художника поможет в изучении его внутренней эволюции Репина и выявлению ряда закономерностей, которые могут сформировать определенный методологический подход в анализе такого типа художников. Зачастую на уникальных примерах строятся самые неожиданные, но верные теории. Для точных определений тех или иных индивидуальных феноменов в творчестве художника вводятся новые

⁶⁴ Бородин Т.П. Репин в зарубежной критике конца XIX – начала XX вв. - С. 72

понятия, что впоследствии приводит к формированию интересных теорий и тезисов в понимании сущности всего искусства.

В творческой деятельности любого художника можно заметить постепенное развитие его взглядов и соответственно характера творческого метода. Большинство исследований происходит по схеме: период расцвета – начало творческого пути. Тогда как на примере Репина, можно увидеть, что логичнее смотреть с того, чем закончилась его деятельность в сфере искусства. И рассматривать, как он к этому пришел методом «от обратного». Таким образом, можно выявить некоторые направления в его творчестве, или особенности письма, на которые трудно обратить внимание, если исходить из привычной схемы анализа.

Исследование особенностей творчества художника, исходя из точек зрения специалистов разных областей (психоанализа, медицины и др.), может дополнить существующие знания о Репине и сыграть основополагающую роль в формировании новой системы исследования творчества и дискурса искусства.

Выявление и формирование такой схемы может помочь взглянуть на творчество Репина в целом и его вклад не только в русское, но и зарубежное искусство. Также это может расширить представление о других художниках, чье творчество имеет схожий характер.

К числу таких художников можно отнести Н. Н. Ге. Есть множество параллелей, которые можно провести между художниками. Николай Николаевич, так же как и Илья Ефимович, зачастую создавал картины, которые критики и общество категорично отказывалось принимать. Первым выходом из «зоны комфорта» можно назвать «Милосердие» 1880 г. Впервые в истории искусства художник кардинально отошел от канонического изображения и изобразил Христа в образе нищего.

Следующий факт из жизни художников, их объединяющий, творческий кризис – переломный момент. Ге уезжает в деревню в Черниговской

губернии, где решает отлучиться от живописи (3 года художник не брал в руки кисти; только для заработка пишет портреты соседей и родных).

Так же как и Репин, Ге попал под сильное влияние Л. Н. Толстого, дружба с которым помогала ему в переосмыслении евангельских сюжетов.

После чего художник с приливом новых сил и идей пишет множество работ, весьма провокационных для своего времени. «Что есть истина?» 1890 г., «Сад Синедриона» 1892г., «Распятие» 1894 г. – во всех работах художник очеловечивает Христа, откровенно показывая его муки. Чем более Ге накаляет драму в своих работах, тем более становится выразительным, экспрессивным его художественный язык. Он выходит за рамки своего времени. Несмотря на обрушающую критику этих последних работ, сам Ге остается очень доволен ими, считая, что в них он полностью переродился и нашел себя и свою уникальную манеру.

На примере с Репиным и Ге, можно подметить, как нововведения и эксперименты художников не имели признания у современников и значительно опередили свое время. Но ценность их экспериментов в том, что впоследствии это нашло свое место в истории искусств. И имело влияние на дальнейшее развитие русской живописи и графики.

Интересен факт изоляции обоих художников. В преклонном возрасте оба выбрали путь спокойной жизни, переехав в тихие деревни и пригороды. И у Репина, и у Ге явно происходил момент переосмысления своего творчества, в связи с этим некоторые работы художников переписывались, образуя новые смыслы в трактовках. Разница лишь в том, что у Репина – это был путь постоянных поисков, порою неожиданных, диких экспериментов. Тогда как у Ге – это был период полного затишья.

Стоит заметить, что такой изоляционный период бывает и в зарубежной истории искусств.

Творчество Ловиса Коринта (нем. Lovis Corinth) сильно меняет свою направленность после переезда художника в тихую деревню Урфельд, когда ему было чуть больше 60 лет. Художник вел до этого активную творческую и

социальную деятельность, постоянно путешествуя по миру и участвуя в разных выставках, став еще при жизни популярным художником в своей стране.

Главным предметом изображения в творчестве Ловиса Коринта до переезда в деревню было обнаженное тело. После – художник изменил не только фокус своего внимания, но и привнес изменения в свою манеру письма. Поздний Коринт в большей степени писал лишь пейзажи, портреты своих коллег и натюрморты. Отстранившись от общественной жизни и собственной рефлексии на окружающие события, немецкий художник предался работе над своей техникой и создал индивидуальный вариант экспрессионизма.

В таких изоляционных условиях, можно более точно проследить, что и кто именно может влиять на замыслы художника. Тогда как в период их социальной активности, трудно сделать точный культурный срез, через который возможно уловить влияние культурных течений, персоналий или внешних событий страны в целом.

Интересно, что при отстранённости от общественной жизни – активной вовлеченности в события мира искусства и страны в целом, художники более всего развиваются в технических приемах. Стоит заметить, что у каждого из них наблюдается тяга к экспрессионистским приемам. Допускаю, что это может быть совпадение выбранных мною примеров, тем не менее, это впоследствии – при должном изучении темы – может быть развито в отдельную линию специфики изучения позднего творчества художника во всей истории искусства.

При изучении позднего творчества любого художника значительную роль играет социально-политическое положение страны. Как уже описывалось ранее, множество работ Репина в советское время подвергались жесткой критике. Множество картин было буквально изъято из биографии художника и «потеряно» для русского общества.

Ситуация такого рода была замечена исследователями при изучении творчества Ловиса Коринта. Большая часть работ немецкого художника во время третьего рейха была оценена жесткой критикой как «дегенеративное искусство». Причиной которого считалось последствия «апоплексического удара в 1911 году и якобы случившегося второго инсульта в 1918 году»⁶⁵. Все это напоминает аргументы советских критиков при исследовании поздних работ Репина, ссылавшихся на старческую немощь и ссохнувшуюся руку.

Все эти факты и замечания можно сделать спустя некоторое количество времени, чтобы иметь объективное представление о творчестве художника и его значении в истории искусств.

На примере творчества Ильи Ефимовича Репина я выявила ряд главных факторов, влияющих на объективную оценку творческой деятельности художника. Среди которых: переоценка мифа о Репине как художника-передвижника, общественная мысль рубежа веков, психологические особенности Репина и медицинский обзор старости художника. Более глубокое изучение данных тем и их влияния на восприятие творчества общественным мнением поможет пошагово разобрать создания мифа вокруг поздних работ художника.

В перспективе это может стать началом полной переоценки значения Репина в русском искусстве.

⁶⁵ Коринт Ловис // URL: www.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%82._%D0%9B%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%81, 7.04.16

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе исследования, проведенного в данной работе, сделаны следующие выводы.

1. Недостаточная изученность творчества художника, начиная с 1910-х годов. До сих пор нет полных каталогов его работ. На сегодняшний момент известно, что в последние годы жизни Репин занимался активной выставочной деятельностью в таких странах, как: Америка, Югославия, Чехословакия, Финляндия, Швеция, Польша, Румыния. Уверена. Это не полный список. Кроме того художник имел привычку высылать или дарить разным людям свои наброски или портреты. Несмотря на то, что трудно найти художника, про которого было бы написано и сказано больше чем о Репине, тем не менее, одна сторона его жизни так и остается не до конца изученной и освещенной.
2. Имеющаяся критика в большинстве своем была написана в советские годы и имеет на себе отпечаток своего времени. Программно фильтруя подаваемую информацию, критики неосознанно создавали некоторую «черную дыру» в творческой биографии Репина. Восполняли ее однозначными суждениями, которые складывались в «Репина после Репина». Главной особенностью которого была старческая немощь – как в физиологическом, так и идеологическом смысле. Художник в свои поздние годы предстает как немощный старик, не способный более писать, так как увяз в личных семейных проблемах и депрессии, вызванной политическими обстоятельствами. Все, что было создано после «Торжественное заседание Государственного Совета» считается упадническим.
3. Поздний Репин – логическая стадия его личной эволюции. Все, что в советской критике осуждалось и обретает негативный оттенок, имеет смысл (а в наше время и возможность) пересмотреть с кардинально другой стороны. Как влияет на художника его окружение?

Погруженный в общественную жизнь он больше пишет работы на социальные темы. Приближенность к светскому обществу создает галерею портретов актрис, певиц, балерин и многих других. Поездки на родину помогают в создании таких работ как «Запорожцы», «Бурлаки на Волге», а воспоминания об этом рожают «Черноморскую вольницу», «Гопака». Изоляция от России помогла художнику в создании образов Христа и новых решений евангельских сюжетов: «Тайная вечеря», «Иди за мной, Сатано!», «Голгофа», «Неверие Фомы», «Утро воскресения» и др. Даже незначительный обзор поздних работ, проделанный в данной диссертации, помогает выявить творческую эволюцию Репина.

4. Мифология позднего Репина складывается из нескольких факторов: переоценка Репина как художника – передвижника, характеристика культурной мысли времени, психологические особенности личности художника и специфика старости художника. Изучение каждого из которых сделает свой вклад в реструктурировании мифа и подготовит базу для дальнейшего изучения.
5. Попытка анализа работ и их соотношение с более ранними картинами Репина показывает, что уже сейчас возможно проследить линии развития личной эволюции художника: как идеологической, так и технической.
6. Позднего творчества Репина требует обязательного сотрудничества с иностранными коллегами и музеями.
7. Глубокое изучение творчества художника в последние его годы поможет по-новому взглянуть на всю художественную деятельность Репина, что в конечном результате поможет создать новую историю художника – цельную и непредвзятую.
8. Формирование методологии изучения и анализа путем «от обратного», строящееся на идее, что позднее творчество – результат

предшествующей творческой деятельности, может быть применим и к другим художникам в истории искусства.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Алтаев Ал. [Ямщикова Маргарита Владимировна]. Памятные встречи. М.–Л., «Искусство», 1946. – 307 с.
2. Аранович, Д. «1905 год» в живописи и графике // Сов. искусство. – 1925. – № 8. – С. 12-14.
3. Бенуа, А. Н. История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. статья и коммент. В.М. Володарского. — М.: Республика, 1995. – 448 с.
4. Бенуа, А. Н. Александр Бенуа размышляет. М., «Советский художник», 1968. – 752 с.
5. Бородина, Т. П. И. Е. Репин в немецкой критике конца XIX - начала XX в // Немцы в России: русско-немецкие научные и культурные связи: сб. ст. / отв. ред. Г. И. Смагина. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. — С. 244—250.
6. Бородина, Т. П. И. Е. Репин в финляндской прессе. 1918-1930 / Т.П. Бородина // Художественная культура русского зарубежья: 1917-1939. – Москва : Индрик, 2008. С. 127-134.
7. Бродский, И. А. Репин в Пенатах. – М: Искусство, 1940. – 99 с.
8. Бродский, И. А. К 25-летию со дня смерти И. Е. Репина. Неизвестные рисунки Репина // Нева. – 1955. – №7. – С. 146 – 147.
9. Бродский, И. А. и Меламуд Ш. Н. Неизвестные работы И. Е. Репина в Куоккале // Искусство. – 1940. – №5. – С. 23 – 26.
10. Весенние выставки картин // Московские ведомости. – 1901. – 8 мая. – С. 2-3.
11. Грабарь, И. Э. Репин, т. 1–2. М., Изогиз, 1937. – 664 с.
12. Гинцбург, И. Я. Художники в гостях у Л. Н. Толстого // Голос минувшего. – 1916. – № 11. – С. 191-197.
13. Глаголь, С. [Голоушев С. С.]. 41-я передвижная // Столичная молва. – 1912. – № 282. – С. 4-5.

14. Головин, А. Я. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. Ред. и комментарии Э. Ф. Голлербаха. Л. – М. : Искусство, 1940. – 180 с.
15. Греч, А. Образ Толстого в русской живописи // Печать и революция. – 1929. – № 6. – С. 149-158.
16. Дом Бурганова. Пространство культуры : научно-аналитический журнал / Моск. гос. музей «Дом Бурганова». – Москва : ГУК МГМ «Дом Бурганова», 2008. – 230 с.
17. Дружинин, С. Гениальный русский художник. К десятилетию со дня смерти И. Е. Репина // Огонек. – 1940. – №27. – С. 8-9.
18. Зильберштейн, И. С. Репин и Тургенев. М. – Л., академия наук СССР, 1945. – 167 с.
19. Зильберштейн, И. С. Репин и Горький. М. – Л., Искусство, 1944. – 107 с.
20. ИЛЬЯ Ефимович Репин : Сб. ст. : К 150-летию со дня рождения / Гос. Рус. музей; [Сост. И. Шувалова Науч. ред. В. Леняшин]. - СПб : Palace-Edinion, 1994. - 192 с.
21. Из портретов И. Е. Репина, находящихся на передвижной выставке // Петроградская газета. – 1915. – № 58. – С. 2.
22. Кириллина, Е. В. Репин в «Пенатах». – Л. : Лениздат, 1977. – 207 с.
23. Крапивин, З. И. И. Е. Репин и первая народная революция в России. М : Кразин. 2004. – 57 с.
24. Кривенко, В. С. Великопостные выставки // Русский инвалид. – 1902. – № 83. – С. 1.
25. Кузминский Конст. Четыре выставки // Голос Москвы. – 1912. – № 298. – С. 4-5.
26. Лазаревский. 41-я передвижная выставка картин // Вечернее время. – 1913. – № 387. – С. 2.
27. Лазаревский. 41-я передвижная выставка картин // Вечернее время. – 1913. – № 392. – С. 1.

28. Ляняшин, В. Проблемы изучения творчества И. Е. Репина // Творчество И. Е. Репина и русское искусство 2-й половины XIX—XX веков. Сборник научных трудов. — Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры, 1987. — 64 с.
29. Лясковская, О. А. Илья Ефимович Репин. — М.: Искусство, 1982. — 480 с.
30. Маковский, С. К., Силуэты русских художников / С. Маковский. - М : Республика, 1999. — 383 с.
31. Мамонтов, В. С. Воспоминания о художниках : (Абрамцевский худож. кружок). М., Изд-во Акад. Художеств СССР, 1950 (17-я тип. Главполиграфиздата). — 75 с.
32. Мамонтов, Сергей. 39-я выставка передвижников // Русское слово. — 1910. — №300. — С. 3.
33. Молева, Н. М. выдающиеся русские художники-педагоги. М. : Искусство, 1962. — 389с.
34. Никольский, В. А. Русская живопись. Историко-критические очерки. Спб., Мертц, 1904. — 303 с.
35. Прибульская, Г. И. Репин в Петербурге. — Л.: Лениздат, 1970. — 295 с.
36. Пророкова, С. А. Репин. М: Терра. 1997. — 497 с.
37. Репин, И. Е. Далекое близкое. Под ред. и со вступ. статьей [Репин как писатель] К. Чуковского. — М.-Л., «Искусство», 1944 г. — 528 с.
38. Репин, И. Е., Крамской И. Н. Переписка. 1873—1885 / Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. Т. А. Дядьковской; [Предисл. Л. Тарасова]. — Москва; Ленинград: Искусство М.: тип. «Кр.печатник», 1949. — 208 с.
39. Репин, И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям. 1880-1929. Подгот. к печати и примеч. сост. О. И. Гапоновой / Под ред. А. И. Леонова; Вступ. статья Н. Машковцева. — М.: тип. газ. «Моск.правда», 1950. — 268 с.

40. Репин, И. Е., Чуковский К. И. Переписка. 1906 - 1929. М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 352 с.
41. Репин И.Е., ред. Грабарь И. Е., Зильберштейн И. С. М: Издательство Академии Наук СССР. 1948. 590 с.
42. Репинские чтения. Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств. Спб., 2004. – 32 с.
43. Репин и Украина : письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину, 1896–1927 / АН Укр. ССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии ; [подгот. к печати, предисл. и коммент. Б. С. Бутник-Сиверского]. – Киев : [б. и.], 1962. – 211 с.
44. Репин, И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям. 1880-1929. Письма подгот. к печати [А. Н. Щекотовой] и примеч. к ним сост. О. И. Гапоновой, В. А. Ждановым, И. В. Федоровым и А. Н. Щекотовой. Под ред. А. И. Леонова. [Вводная статья Н. Г. Машковцева]. М. : Искусство, 1950. – 268 с.
45. Репин, И. Е. Переписка, 1918-1929 годы/ Илья Ефимович Репин, Виктор Иванович Базилевский; подгот.: Т. М. Горяева [и др.] ред. Совет.: Т. М. горяева (отв. Ред.) [и др.] Федер. арх. агентство, Рос. гос. арх. лит. и искусства. – Санкт-Петербург Москва : Мирь РГАЛИ, 2012. – 380, [2] с.
46. Розанов, В. В. Среди художников. О картине И. Е. Репина «17 октября». Спб., 1914. С. 455-460.
47. Ростиславов, А. Дилетантизм передвижничества // Речь. – 1916. – № 339. – С. 4.
48. Ростиславов, А. Декадентство передвижничества / А. Ростиславов // Театр и искусство. – 1901. – 18 марта. – С. 248.
49. Ростиславов, А. Дряхлость и румяна. (42-я передвижная выставка.) // Речь. – 1914. – № 42. – С. 1-2.
50. Ростиславов, А. Передвижная выставка // Речь. – 1915. – № 54. – С. 1.

51. Ростиславов, А. Политика в искусстве. (По поводу выставок) // Театр и искусство. – 1910. – № 10. – С. 217-219.
52. Старк, Э. По выставкам // Петроградский курьер. – 1915. – №388. – С. 3-4.
53. Стасов, В. В. Русские художники в Венеции // Стасов В.В. Статьи, заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1952. – С. 99-101.
54. Стернин, Г. Ю. От Репина до Врубеля. – М.: Галарт, 1985. – 207с.
55. Тугенхольд, Я. Искусство и революция // Художник и зритель. – 1924. – № 2-3. – С. 64-68.
56. Чуковский, К. И. Современники. М. : Молодая гвардия, 1967. – 598 с.
57. Чуковский, К. И. Илья Репин. Москва : Искусство, 1969. – 144с.
58. Чуковский, К. И. Переписка : 1912-1969 / Корней Чуковский, Лидия Чуковская; [подгот. текста, публ. и коммент. Е.Ц. Чуковской и Ж.О. Хавкиной вступ. ст. С.А. Лурье]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2004. – 586 с.
59. Шило, А. В. Репин: очерки поэтики и творческого метода : монография/А. В. Шило. – Белгород : Изд-во БГТУ, 2013. – 384с.
60. Шило, А. В. Загадки Репина : очерки о творческой лаборатории художника / А.В. Шило. - Харьков : Новое слово, 2004. – 277 с.
61. Шишанова, В.А, Здравневские работы И. Е. Репина в русской художественной критике конца XIX – начала XX в. М. : Искусство и культура. – 2011. – №3(3). – С. 34-42.
62. Щепкин-Куперник, Т. Л. Из воспоминаний. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. – 464 с.
63. Elibrary.ru : научная электронная библиотека [Электронный ресурс]. – М. : Интра- Плюс, 1997. – Режим доступа : <http://www.elibrary.ru>, свободный. – Загл. с экрана. – (Дата обращения: 3.09.15)

64. Википедия. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс] . Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>. – Загл. с экрана. – (Дата обращения: 14.03.16).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Отыди от меня, Сатано. 1860-е.



Рисунок 2. Диоген и мальчик. 1867 г.

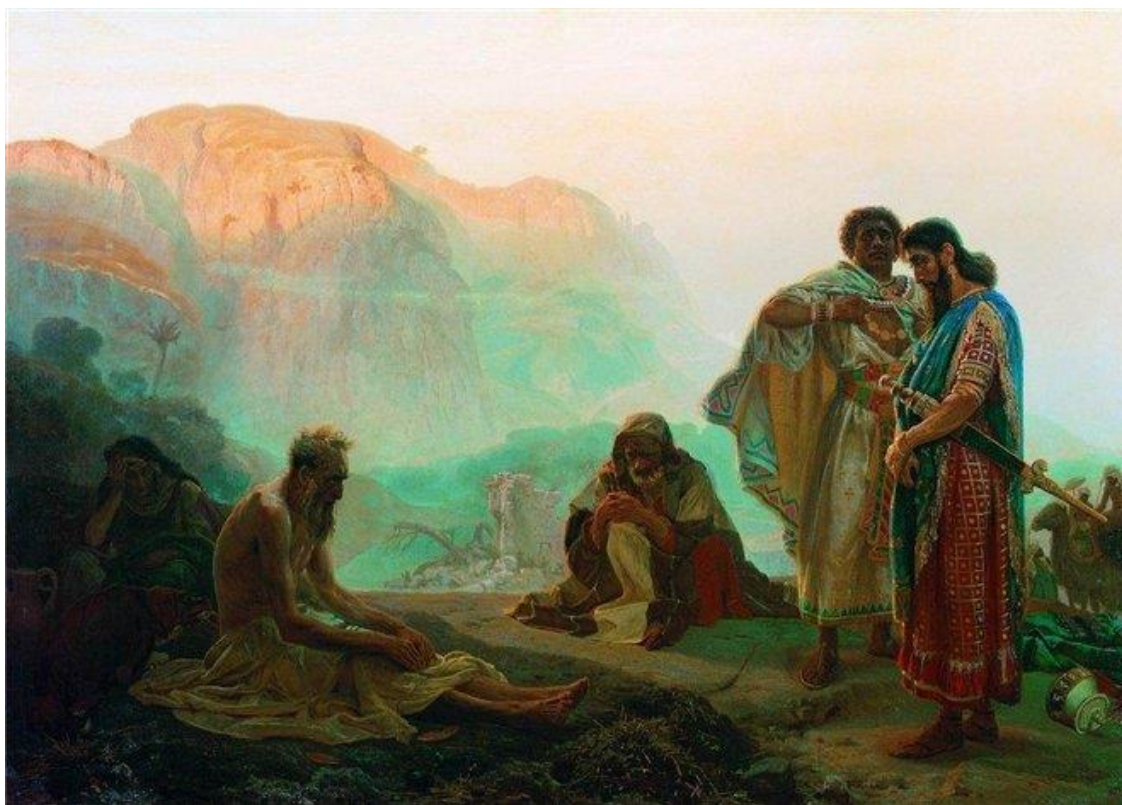


Рисунок 3. Иов и его друзья. 1869 г.

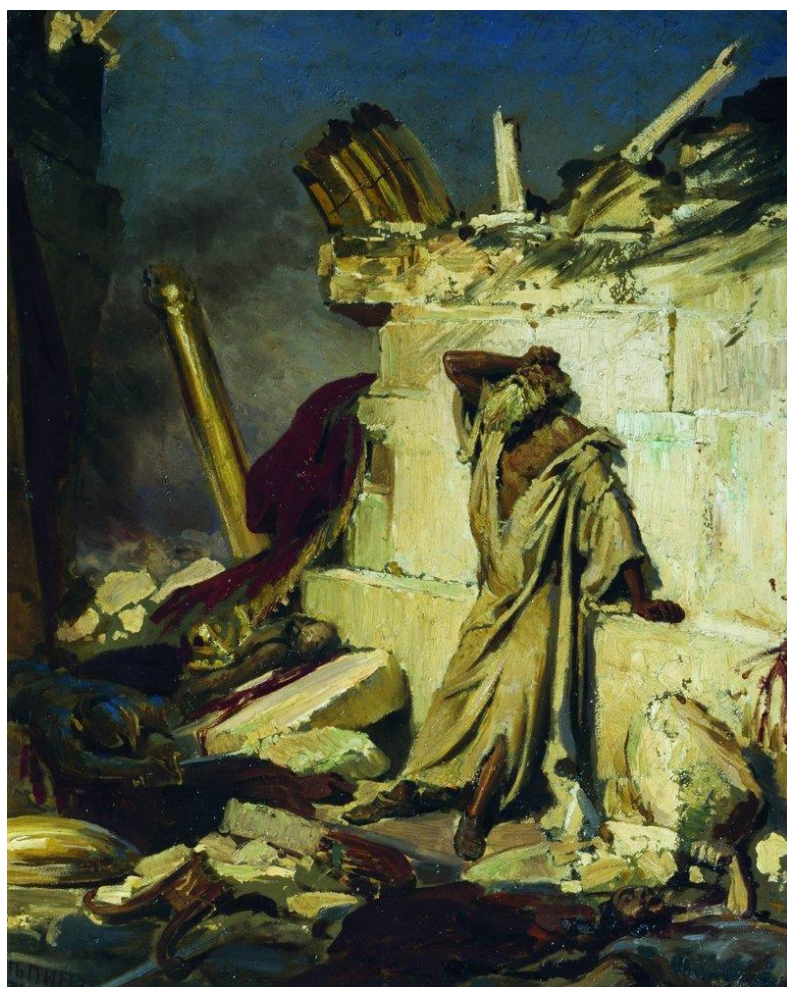


Рисунок 4. Плач пророка Иеремии на развалинах Иерусалима. 1870 Г.



Рисунок 5. Лошадь для сбора камней в Вёле. 1874 г.



Рисунок 6. Читающая девушка. 1876 г.

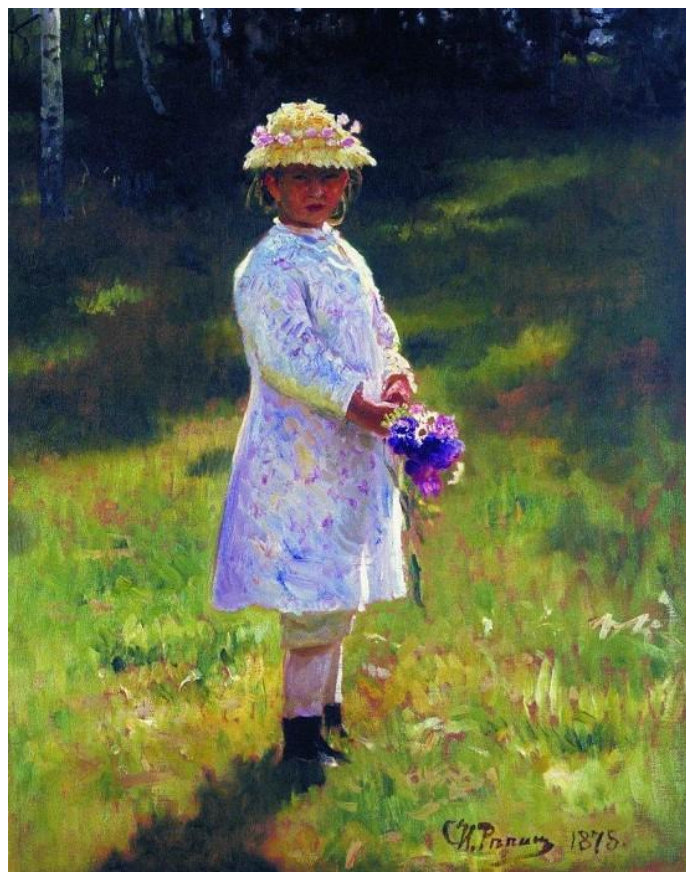


Рисунок 7. Девочка с букетом. 1878 г.

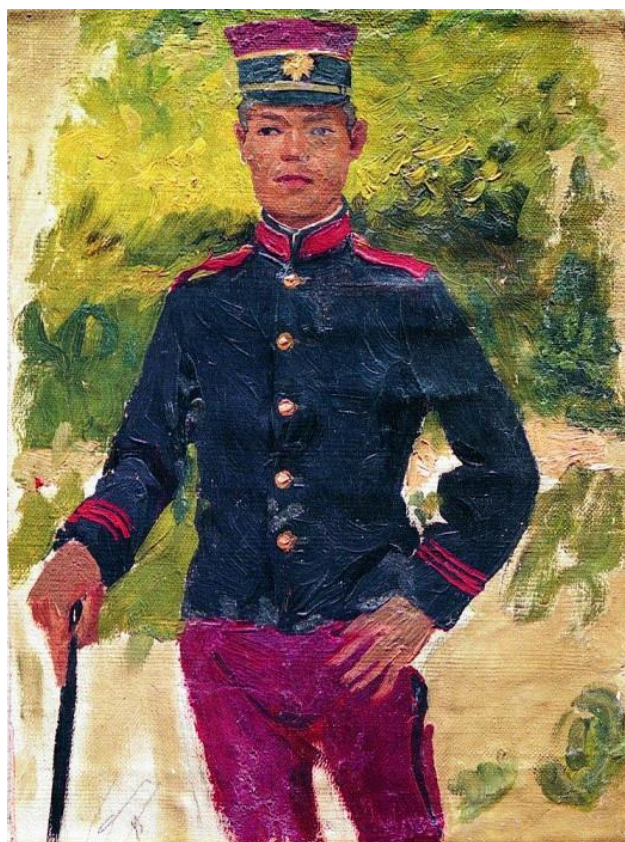


Рисунок 8. Молодой солдат. Парижский тип. 1870-е гг.

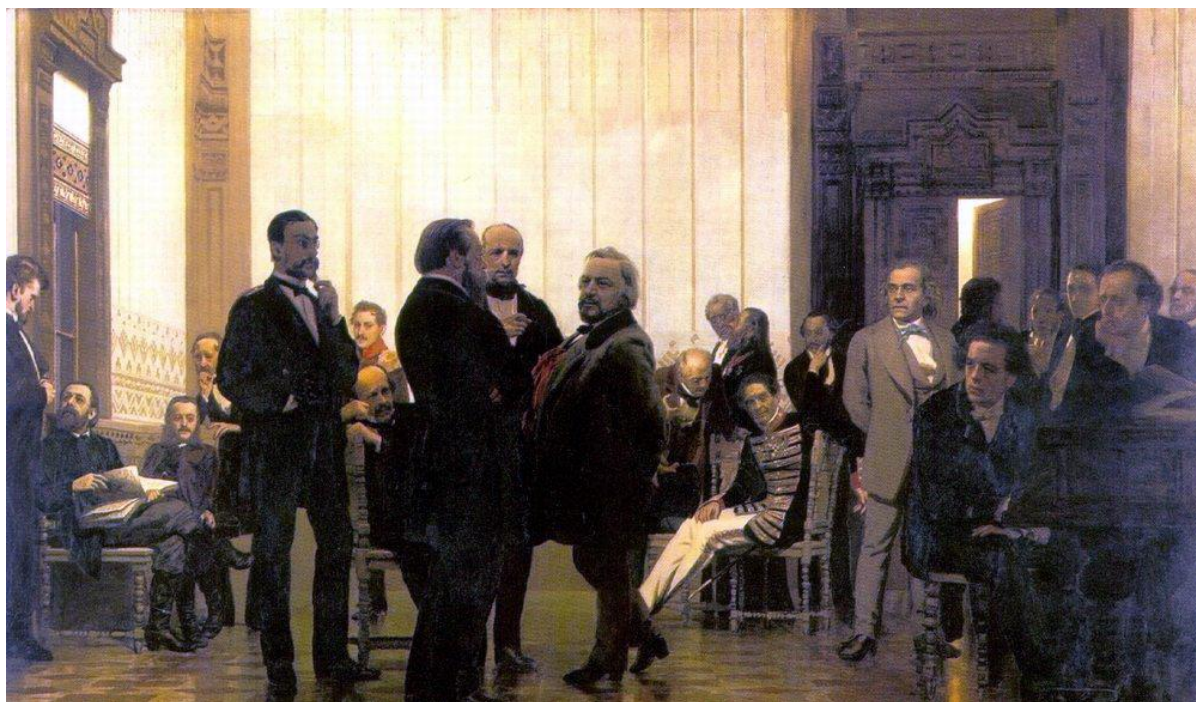


Рисунок 9. Славянские композиторы. 1872 г.



Рисунок 10. Дама, опирающаяся на спинку стула. 1875 г.



Рисунок 11. Протодиакон. 1877 г.



Рисунок 12. Христос в Гефсиманском саду. 1880-х гг.



Рисунок 13. Выход патриарха Гермогена. 1881 г.



Рисунок 14. Портрет П. А. Стрепеговой. 1882 г.

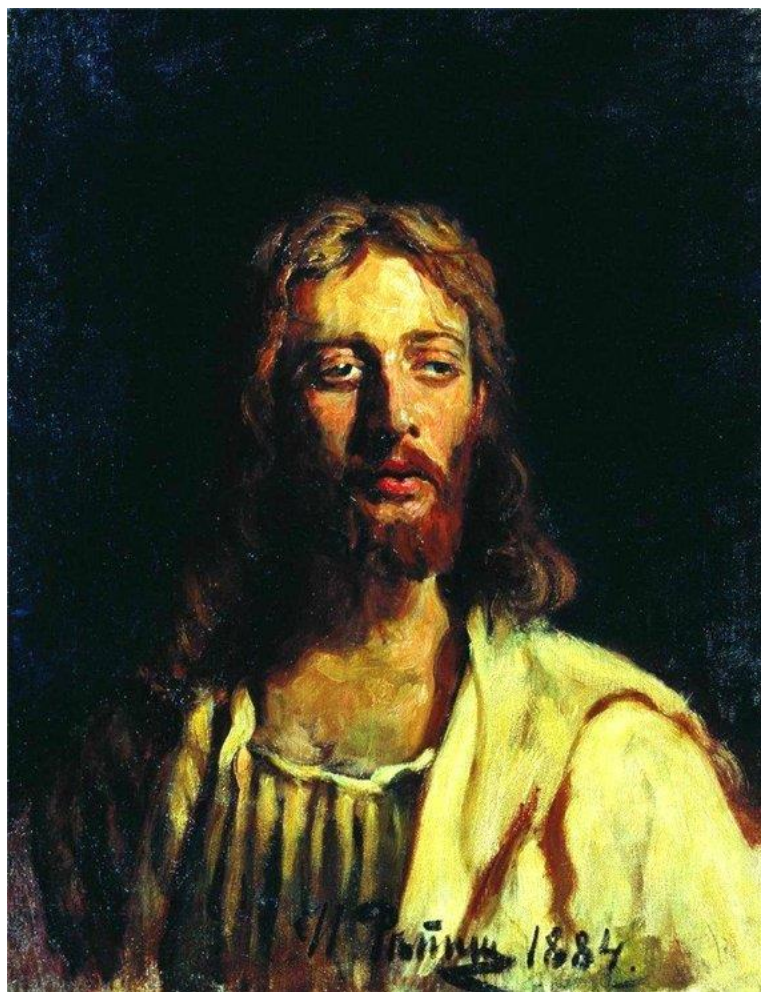


Рисунок 15. Христос. 1884 г.



Рисунок 16. Иван Грозный и сын его Иван. 1885 г.

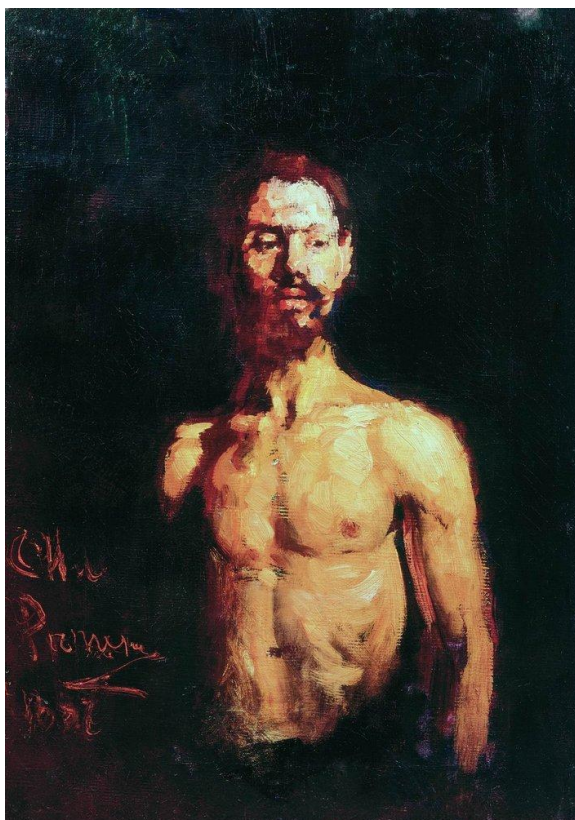


Рисунок 17. Кочегар. 1887 г.



Рисунок 18. Портрет пианистки М.К.Бенуа. 1887 г.



Рисунок 19. Портрет В. И. Искуль. 1889 г.



Рисунок 20. Е. Н. Званцева. 1889 г.



Рисунок 21. Иди за мною, Сатано! 1891 г.

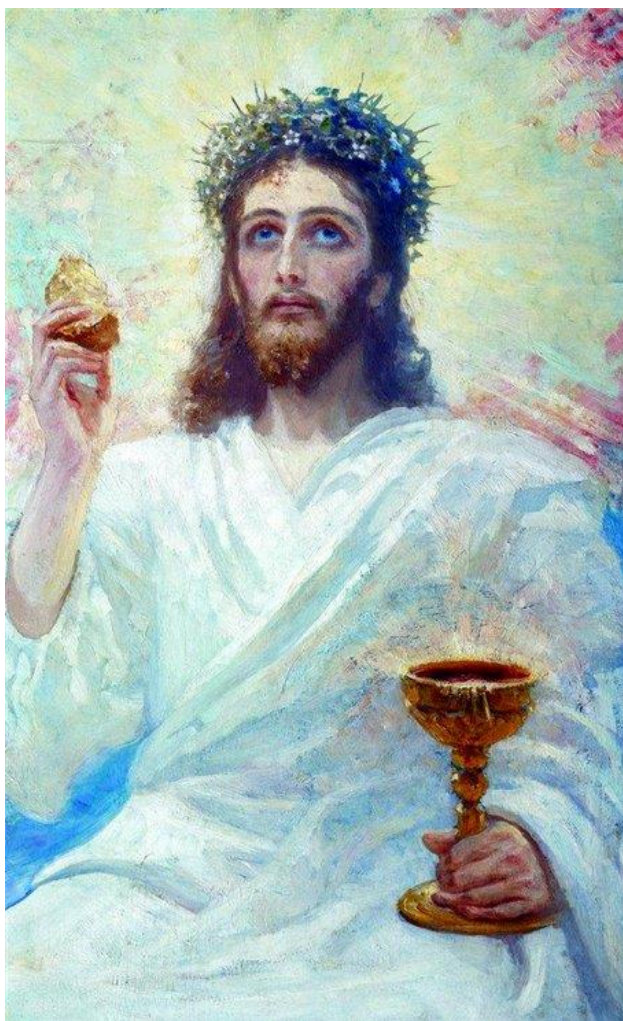


Рисунок 22. Христос с чашей. 1894 г.



Рисунок 23. Иди за мною, Сатано. 1895 г.



Рисунок 24. Портрет княгини М. К. Тенишевой. 1896 г.



Рисунок 25. Портрет Н. П. Головиной. 1896 г.



Рисунок 26. Богоматерь с младенцем. 1896 г.



Рисунок 27. Дуэль. 1897 г.



Рисунок 28. Иди за мной, Сатано (Искушение Христа). 1901-1903 гг.



Рисунок 29. Какой простор!. 1903 г.



Рисунок 30. Н. А. Мудрогель в позе П. М. Третьякова в залах галереи. 1904 г.



Рисунок 31. Манифестация 17 октября 1905 года. Эскиз. 1905 г.



Рисунок 32. Манифестация 17 октября 1905 года. 1911 г.



Рисунок 33. Красные похороны. Эскиз. 1905-1906 гг.

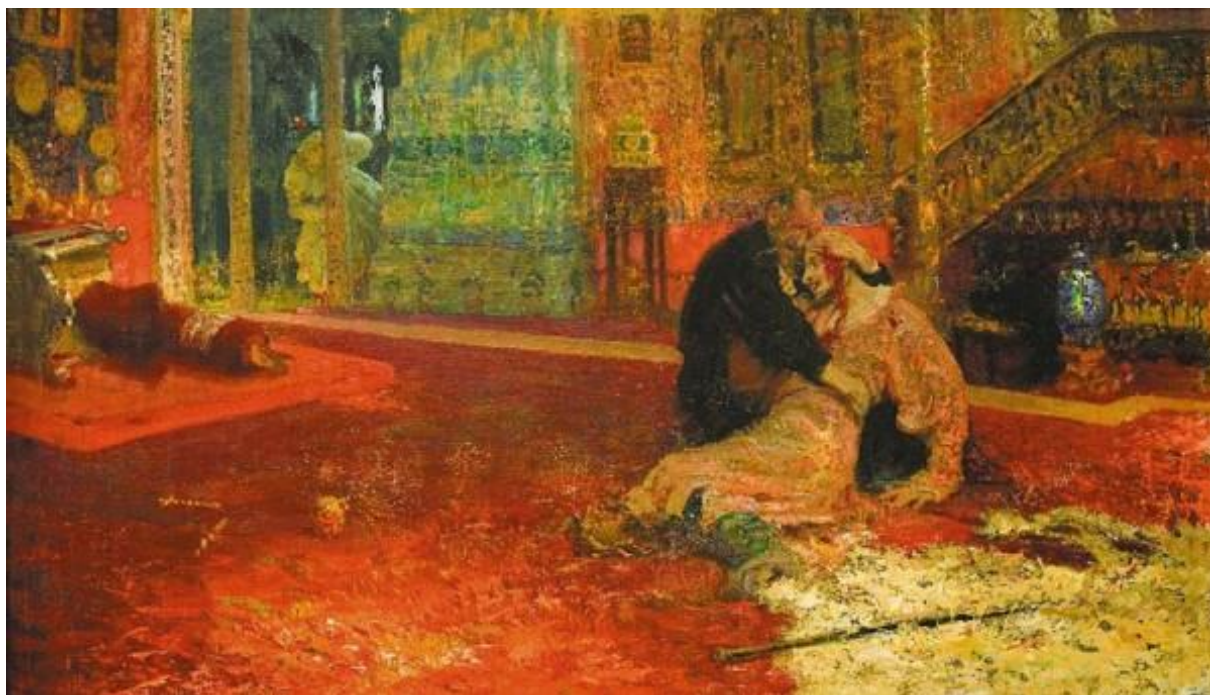


Рисунок 34. Сыноубийца. 1909 г.



Рисунок 35. Черноморская вольница. Эскиз. 1906-1908 гг.



Рисунок 36. Черноморская вольница. 1918-1920 гг.



Рисунок 37. Портрет премьер-министра Столыпина. 1910 г.

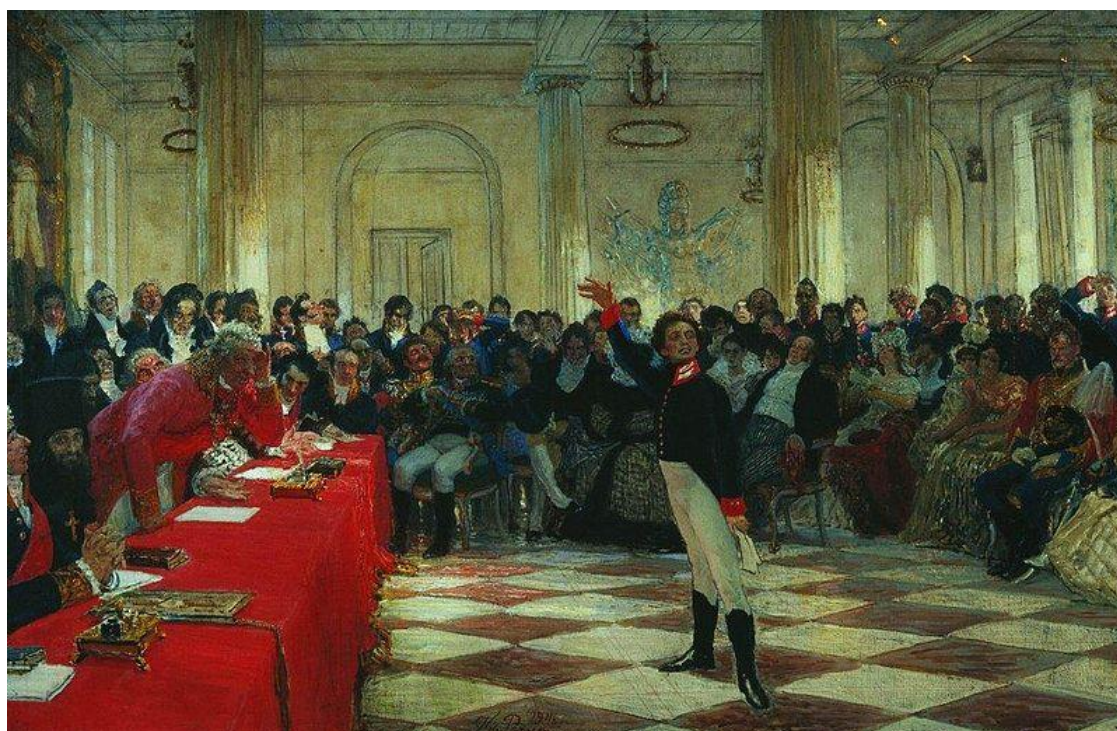


Рисунок 38. Пушкин читает свою поэзию перед Державиным на лицейском экзамене в Царском селе. 1911 г.



Рисунок 39. В осажденной Москве 1812 года. 1912 г.



Рисунок 40. Этюд к Дуэли. 1913 г.

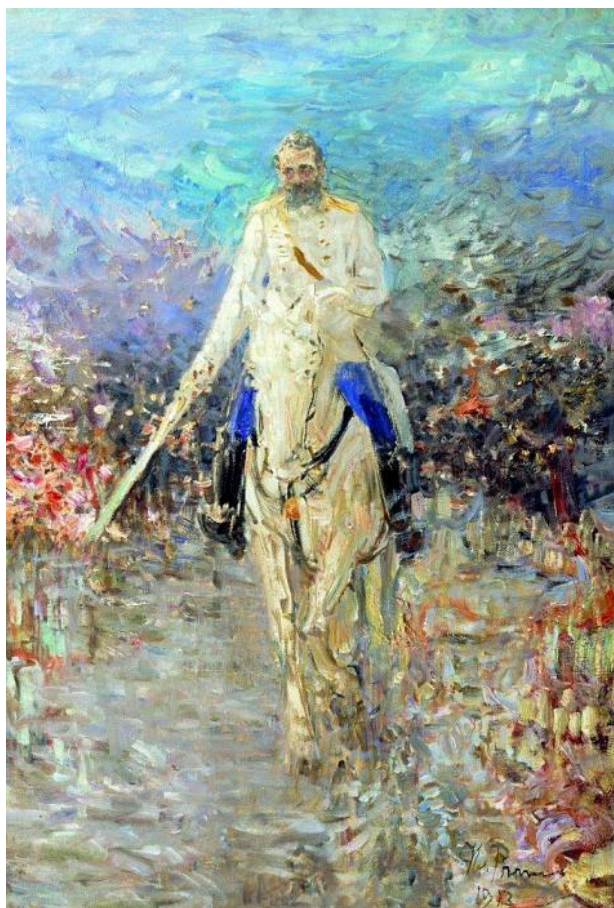


Рисунок 41. Конный портрет. 1913 г.

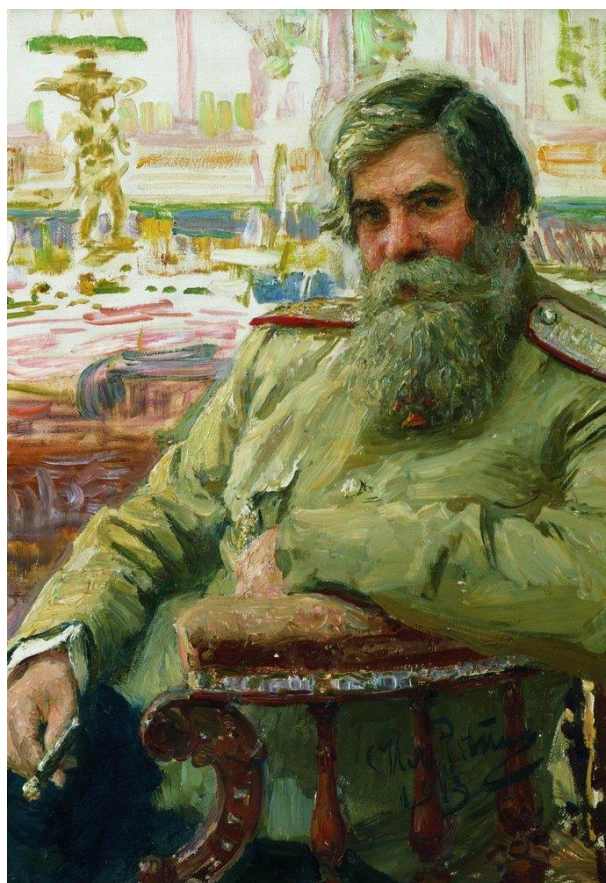


Рисунок 42. В. М. Бехтерев. 1913 г.



Рисунок 43. Портрет писательницы Т. Л. Щепкиной-Куперник. 1914 г.

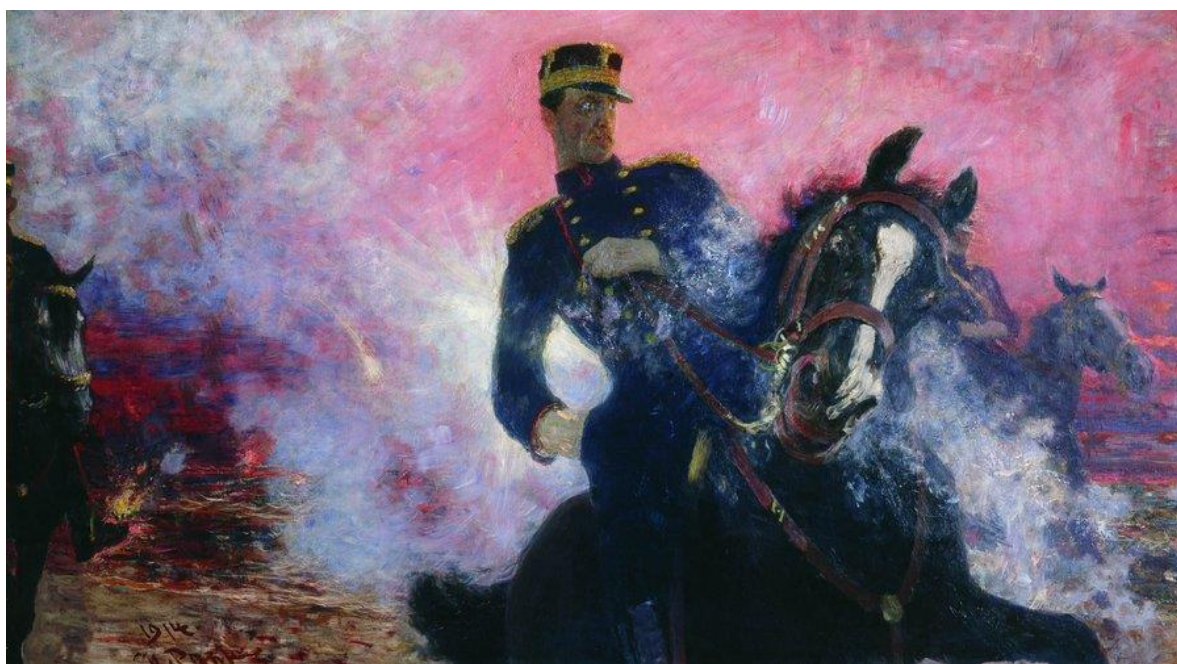


Рисунок 44. Бельгийский король Альберт в момент взрыва плотины в 1914 году. 1914 г.



Рисунок 45. Спящий казак. 1914 г.

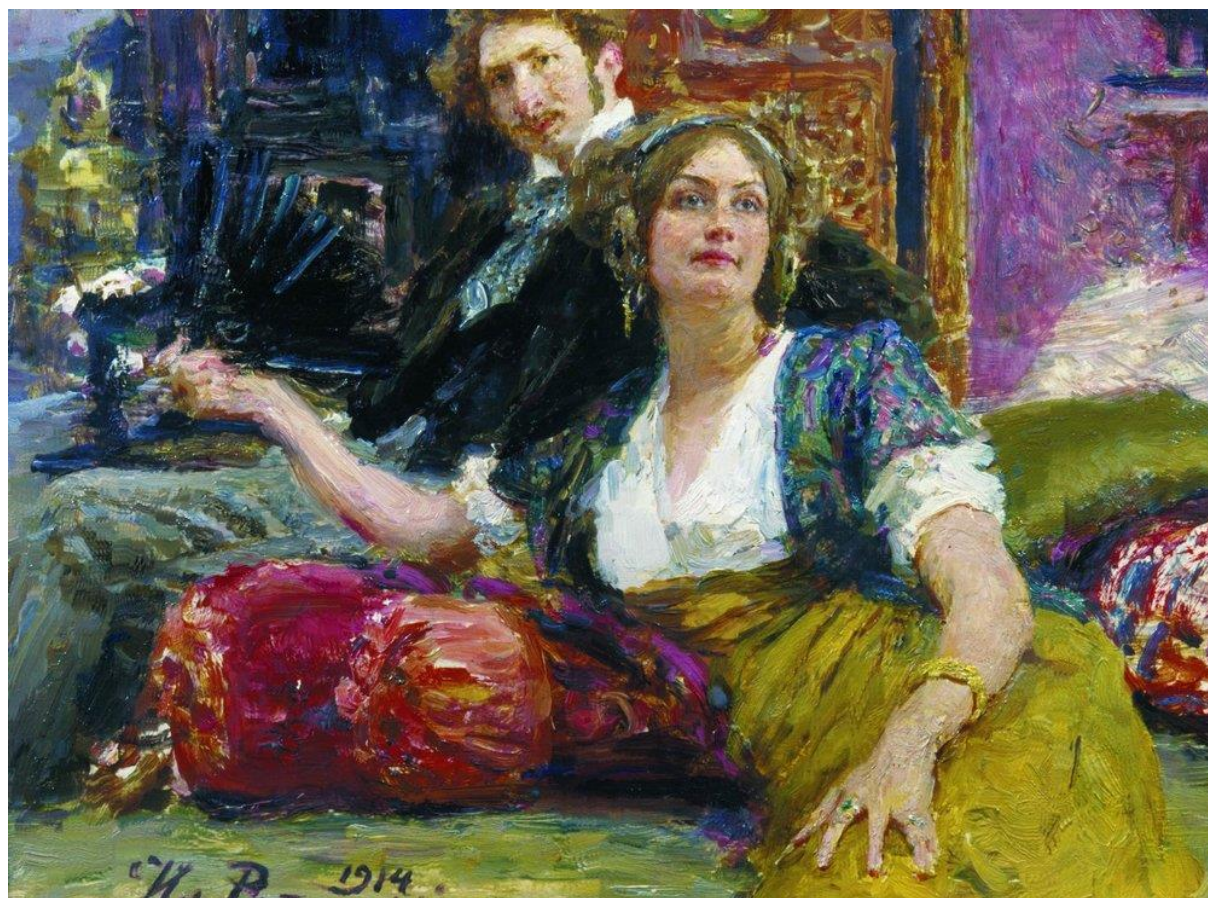


Рисунок 46. Портрет С. М. Городецкого с женой. 1914 г.



Рисунок 47. Отрок Христа во храме. 1918-1920 гг.



Рисунок 48. Портрет Керенского. 1917-1918 гг.



Рисунок 49. Большевик, (красноармеец) отнимающий хлеб у ребенка. 1918 г.



Рисунок 50. Утро воскресенья. 1920-1921 гг.

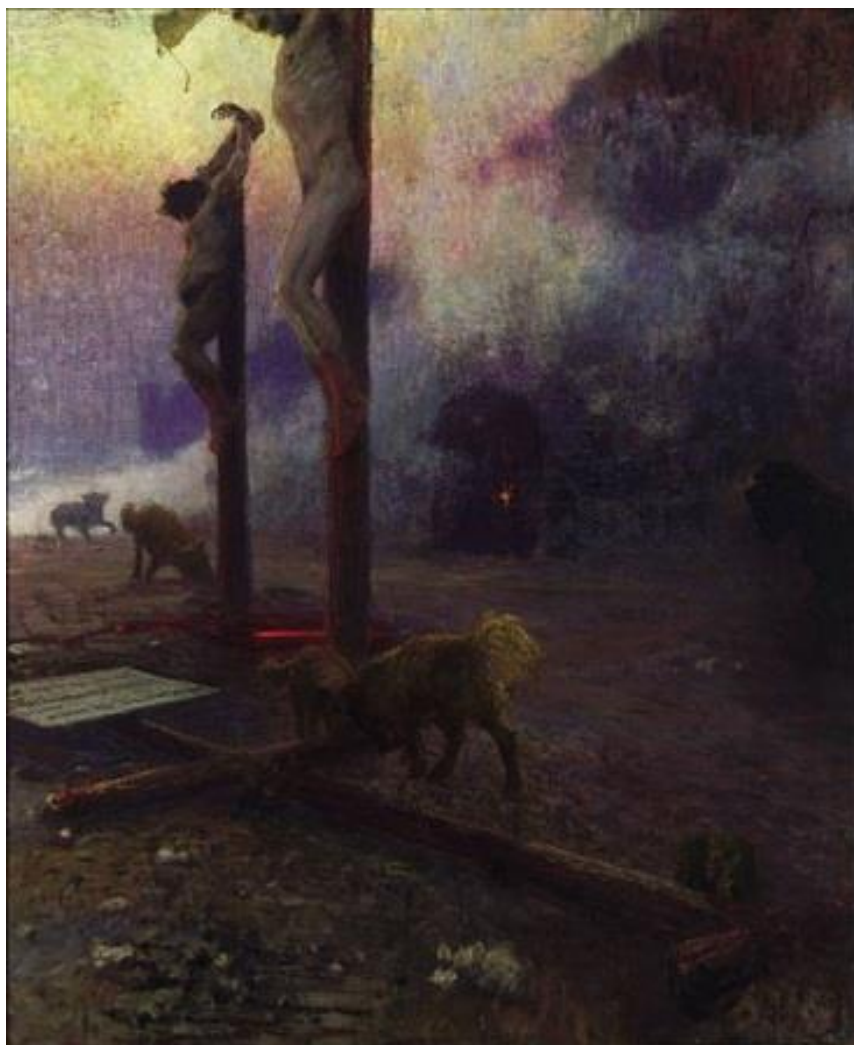


Рисунок 51. Голгофа. 1921-1922 гг.



Рисунок 52. Финские знаменитости. 1922 г.

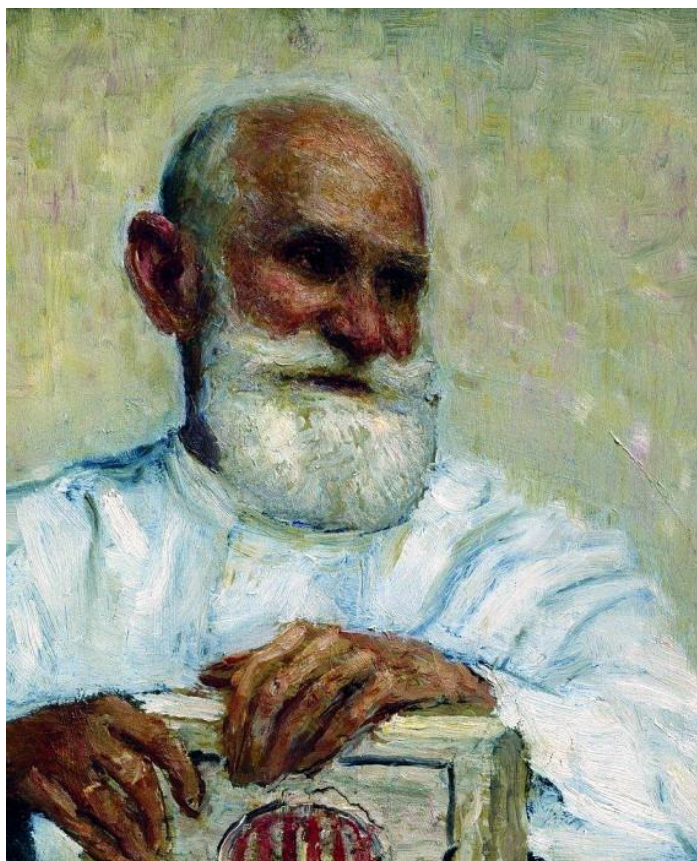


Рисунок 53. Портрет академика И. П. Павлова. 1924 г.



Рисунок 54. Портрет поэта Войнова. 1923–1926 гг.

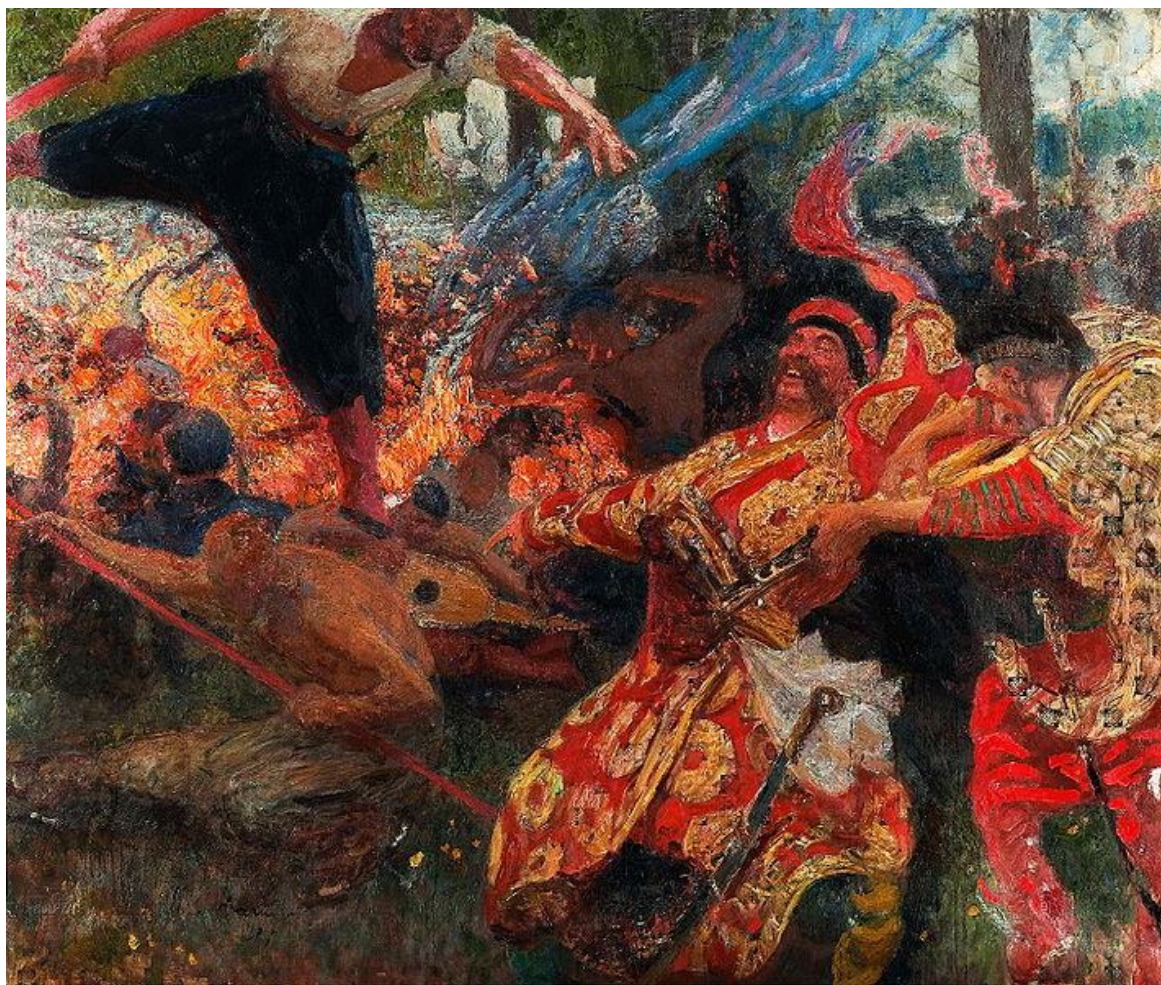


Рисунок 55. Гопак. 1927 г.